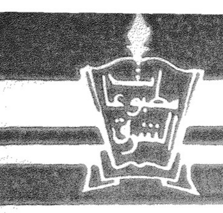


مسرح الأراجوز

تأليف
س. أبرازوف

ترجمة
رمسيس يونان

م
٦٠



حرفتي

أو

مسرح الأراجوز

تأليف

س. ابرازوف

ترجمة

رمسيس يونان

لماذا ولمن
كتبت هذا الكتاب

لقد ألفت مواجهة الجمهور .

فقد أمضيت ثمانية عشر عاما فى الإنتاج المسرحى ، وأكثر من خمسة وعشرين عاما فى العمل بالكونسرتات .

ولذا فاتصالاتى بالنظارة لا تعد بالعشرات أو المئات ، بل بالآلاف ؛ ومع ذلك فأول ما أفعله عند ما أذهب إلى كونسرتو هو أن أنظر خلسة خلال ثقب فى الستار جاهداً فى استيضاح نوع النظارة ، أى نوع القاضى الذى سأمثل بين يديه ذلك المساء .

وليس الكتاب مسرحية أو كونسرتو ، ولكن ما إن يظهر على رفوف المكتبات حتى أعرض نفسى — بوصفى مؤلفه — لحكم الجمهور . بيد أن هناك فارقا : هو أننى لن أسمع على الفور شتى ردود الفعل التى يثيرها عملى كما هى الحال فى قاعة الكونسرتو .

فموجات الاستياء أو التصفيق والسعال الدالة على الضجر ، أو الضحكات الدالة على الطرب ، لن تبلغنى إلا بعد صدور الكتاب بزمن طويل ؛ وعندئذ لن يكون فى وسعى تصحيح أخطائى ، فلا أقدر

إلا على لوم نفسى ؛ لأنى كتبت بصورة غير مقنعة هنا ، وبصورة تبعث على الملل هناك وبصورة جد خاطئة فى مكان آخر .

إن ستار الزمن يفصل بينى وبين قرائى .

ومن الصعب جدا العثور على ثقب فى هذا الستار ، ومن الأصعب رؤية أحد خلاله ، وهذه السطور التى أدبجها الآن وأنا جالس فى دارى بشارع نميرو فيتش — دانتشنكو فى موسكو قد تقرأ فى مدن أخرى تبعد آلاف الأميال وبعد العديد من السنوات .

غير أنه من الجـــدير بى أن أكون فكرة ما عمن أكتب لهم ؛ فالكتاب ليس منولوجا ، أى ليس حديثاً بين المرء ونفسه ، وإنما هو ديالوج ، أى حديث مع القراء ؛ وليس فى وسعك أن تتحدث مع امرئ ما لم تعرف من ذا الذى تلقى عليه كلامك .

فإلى من أتحدث الآن ؟ من ذا الذى أتصوره ممسكا بيديه هذا الكتاب ؟ .

إن حرفتى هى مسرح الأراجوز ، ولكننى لا أريد أن يقتصر قرائى على زملائى فى هذه الحرفة ، وإنما أرغب فى أن يكون من بينهم ممثلون ومخرجون فى أنواع أخرى من أنواع المسرح ، وكذلك سينمائيون ، ومؤلفون مسرحيون ، وفنانون ، وجميع أولئك الذين يعنون بالفن ، ولو لم يكن الفن شاغلهم الرئيسى .

ذلك أن الأراجوز لم يكن لدى قط غاية فى ذاتها .

فلو لم يكن من الممكن أن ألقى على عواتق أراجوزاتى النحيلة تلك المهمة الجليلة التى تتلخص فى تأدية خدمة حقيقية للمجتمع ، أى ذلك الواجب الذى يقع على عاتق « الفنون الكبرى » ، ما رغبت فى الكتابة عن الأراجوز ، بل ما عنيت بأمره ؛ لأنه سيكون عندئذ إما نوعا عارضا من أنواع « اللهو الصبيانى » أو لونا صارخا من ألوان المجون لتسلية الكبار .

ولم أصل إلى حرفتى دفعة واحدة ؛ إذ كنت قد تعلمت لكى أصبح فنانا . وقبل أن أتولى إدارة مسرح أراجوز ، اشتغلت أربعة عشر عاما بالتمثيل : فى الأوبرا أولا ، ثم فى المسرح . وسوف أكتب عن ذلك أيضا ، لأنى أحس الفن فى مجموعه ، ولأن أوجه الشبه بين أساليب الإنتاج فى مختلف فروع الفن لاتبدو لى أقل أهمية من أوجه التباين بينهما . وإنى لأريد التحدث فى هذا الكتاب عن أساليب الإنتاج ، عن « مطبخ » الفن ، وعن تجاربى الشخصية ، وعن الاستنتاجات العامة التى لابد أن يستخلصها كل منتج وكل ممثل وكل فنان من تجاربه ، والتى تتحول تدريجيا إلى قوانين لعلها لاتنطبق إلا عليه هو نفسه .

ثم إن صحة هذه القوانين تقتصر على زمن معين ، والكثير مما كان

يبدو واضحاً جليا لا يلبث أن يصبح موضع الشك ، فيخلى مكانه لشىء جديد .

وقد مضت عشر سنوات على صدور كتابى « الممثل بالأراجوزات » وكتبت عندئذ فى خطاب مفتوح للقراء أقول :

« ... إنه من الممكن ألا تمضى بضع سنوات حتى أصبح شبيهاً بهؤلاء القراء الذين أوجه إليهم هذا الخطاب ، فأعيد قراءة كتابى كما لو لم أكن أنا واضعه ، ولعلى لن أرضى عنه حينئذ لكونه غير واف ، بل ربما كان غير كاف من حيث معالجة الموضوع » .

وهذا هو ما حدث بالفعل .

فقد أخرجت خلال تلك السنوات العشر العديد من الفصول المسرحية ، وقد حملنى هذا الإنتاج على إعادة النظر فى كثير من آرائى وأفكارى .

وقد شملت هذه السنوات سنى الحرب التى ألقت على عاتقى وعلى عاتق مسرحى مهام خاصة تولدت عنها أفكار وأشكال جديدة .

وقد رأيت خلال تلك السنوات العشر أقطاراً ومدناً وشعوباً عدة لم أرها من قبل ، فكان لابد أن يؤثر ذلك فى عملى وفى آرائى حول الفن والحياة .

وقد قرأت خلال هذه السنوات كتبا شتى ، وكتبت مقالات ، واستمعت إلى محاضرات ، وشاهدت أفلاما ومسرحيات ، واشتركت فى مناقشات ، وجادلت كثيرين ، واتفقت فى الرأى مع غير قليل من الناس .

ثم إنى خلال هذه السنوات قد تقدمت فى السن عشرة أعوام ؛ ولذا فقد تجمعت فى ذهنى انتقادات عدة يمكن توجيهها إلى كتابى الأخير . فإذا كان من بينكم — أيها القراء الأعزاء — من اطلع على ذلك الكتاب ، فأرجو ألا يلومنى إن رآنى أقول شيئاً الآن يخالف ما قلته حين ذاك ، إذ أن هذا أمر يكاد يكون لامفر منه لامرىء يعيش ويعمل .

وأرجو كذلك ألا تلومونى إذا كررت بعض ما سبق أن قلته ، أو إذا استخدمت المثال الذى استخدمته نفسه فى كتابى السابق للبرهنة على نقطة بعينها .

فكل هذا أمر ممكن .

ومعناه أنى لازلت أعتبر ما قلته إذ ذاك صحيحاً ، وأنى لم أجد حتى الآن مقالا أصلح للبرهنة على تلك النقطة غير ما قلت .

ولهذا قررت ألا أخشى تكرار ما سبق لى قوله أو نقضه .

أما ما أريد أن أتحاشاه أكثر من كل شىء آخر فهو فرض آرائى

ونظرياتى على الآخرين ، لخاشى لله أن يبدو هذا الكتاب كتابا مدرسيا عن نظرية الخلق الفنى .

وإذا نجحت فى التحدث عن مهنتى وعن تجاربى الشخصية دون مواربة ودون اختلاق ، فسأعتبرَ أنى أديت مهمتى ؛ لأنه عندئذ ، وعندئذ فقط ، سيصبح من الممكن أن يفيد الآخرون من هذه التجارب أو على الأقل أن يجدوا فيها ما يشوقهم .

الفصـــل الأول

أولى صِلاتى بالفن

لست أنوى كتابة مذكراتى ، وإنما أريد فقط الكتابة عن حرفتى ، ولكنى أظن أنى على حق إن قلت : إن شيئا من هذه الحرفة يرجع إلى إحساساتى أيام الطفولة ، وهكذا ينبغى لى — إن طوعا أو قسراً — أن أبدأ بالتحدث عن بعض ذكرياتى .

الحكايات والأناشيد

ولدت فى موسكو سنة ١٩٠١ . ولم يكن لوالدى أية صلة بالفن : كانت أمى معلمة روسية ، وأبى مهندسا بالسكك الحديدية ، وكانا دائماً مشغولين ، ودائماً يعملان ، فلم يحتل الفن من حياتهما إلا بقدر ما كان يفسحه لهما عملهما المهنى الذى كان يعتبره كلاهما فاتناً أخاذا ، لقد كانا من الكادحين العاديين ، ومن هواياتهما تولستوى ، وتشايكوفسكى وشاليابين ، ومسرح موسكو الفنى .

ولكن هذه الهوايات لم تغير شيئا من هدوء حياتهما العائلية .

فما كانا ليثيرا جدلا بينهما أو حتى ليتحـــدثا مجرد حديث عن تمثيل ستانيسلافسكى أو ستيبان كوزنتسوف أو يرمولوفا . وما كانا ليشتغلا بالأحداث الأدبية أو المسرحية ، ومع أنه كان لهما أصدقاء من رجال الفن ، فلا يمكن مهما أغرقنا فى الخيال أن نصف الوسط الذى نشأت فيه بأنه كان وسطاً فنيا .

وبالرغم من ذلك فإن أولى اتصالاتى بالفن قد وقعت داخل النطاق العائلى ، ومهما بدا فى ذلك من غرابة ، فإنه لايناقض ما قلتـه عن أسرتى .

وإنى لأتذكر يوما كنت أجلس فيه أنا وأخى — ولم نزل طفلين — على ركبتى أبى فى عربة تتهادى فى سيرها على الحصباء .

وكان لسترة أبى أزرار فضية براقة نقش على كل منها رسم مرساة وبلطة صغيرة ، وكان يروى لنا حكاية عن هوام صغيرة تستخدم هذه البلطات لمقاتلة وحوش مروعة .

وكانت الحـكاية شائقة مضحكة ، اخترعها أبى لتسليتنا عن عناء الرحلة الطويلة .

ولم يكن بالطبع يفـكر فى أنه قد خلق عملا فنيا ، كما لم يكن فى نيته قط أن يلقى علينا « درسا » ، غير أن خيالنا الطفولى لم يلبث أن تمثل شخصيات القصة ، فاندمجنا فى أحداثها ، وتناوبنا الرعب والعجب ،

والشجن والطرب ، أى أنه اعترانا كل ما يعترى الإنسان عندما يتأثر بالفن . لقد أحببنا تلك الهوام اللطيفة الصغيرة ، ومقتنا تلك الوحوش الشريرة وبعبارة أخرى ، لقد علمتنا الحكاية درسا على غرار ما يعلمنا كل عمل فنى جيد .

وكانت لأبى ذاكرة ممتازة ، وأغلب الظن أنه كان يحفظ فى واعيته كل ما قرأه . وهكذا فإلى جانب ما كان يخترعه من حكايات ، كان يروى لنا حكايات أفاناسييف وجريمز وهانز أندرسن . وكان يصف لنا مشاهد شتى من تاريخ روسيا وبقية أقطار العالم ، فيحدثنا عن ڤلاديمير مونوماخ وإسكندرالأكبر وسقوط قرطاجة وحرب تروادة . وقد عرفت الإلياذة والأوديسا من لسان أبى قبل أن أقرأ هوميروس بزمن طويل .

وكان والداى كلاهما يتميزان بحس موسيقى مرهف ، وقد أخذنا عنهما هذه الموهبة ، فكان كثيرا مايجتمع شمل الأسرة فى المساء للغناء معا فى ضوء المصباح ، وكنا نحفظ الجم من الأغانى ، وكنا نغنيها فى هدوء ، معجبين بالأغانى فى ذاتها لا بطريقتنا فى الغناء . أى أن غرامنا بها كان يرجع إلى عباراتها الطروب أو المؤثرة ، وإلى جمال ألحانها . وكنا نعجب بأسلوب تمازج اللحنين ومطاردة أحدهما الآخر فى ثنائية « لاتغرنى عبثا » . وفى أغنية : « ليالى العشق » القديمة ، كان يروقنا أسلوب صعود الصوت المنخفض درجات السلم الموسيقى على حين يهبط

الصوت المرتفع ليلتقيا ويندمجا، ثم ينفصل بعد بضع لحظات . وكنا لانخلط بين مشاعرنا الخاصة والمشاعر التى تعبر عنها الأغانى . ولاشك أن غناءنا كان يتسم بالشجن عندما كنا نغنى : « سرت فى الطريق وحيدا » ويتسم بالمرح عندما نغنى الأغنية الأوكرانية « ذهب الفلاح مرة إلى الطاحونة » ولكن الشجن والمرح كانا ينبعان من الأغنية ذاتها ، من لحنها وعباراتها ، وإيقاعها ؛ وهذا هو أشد ما كان يطربنا .

ولما كنا نغنى فى العادة فيما بيننا نحن الأربعة بغير مستمعين حولنا جعل ذلك غالبا من غنائنا اتصالا حقيقيا بالفن مجردا من كل تصنع وتكلف .

حمام وأسماك

ولم يكن لهذا الغناء أى غرض تعليمى ، بل كان مجرد وسيلة من وسائل تزجية الفراغ بعد الانتهاء من أعمالنا المدرسية .

وكان لدينا العديد من هذه الوسائل لتزجية الفراغ .

وقد كنا نعيش طوال سنى طفولتنا تقريبا فى ضاحية سوكولنيكى بالقرب من المتنزه ، واليوم لايحتاج الأمر إلى أكثر من سبع دقائق للانتقال من وسط موسكو إلى سوكولينكى بالمترو ، ولكن فى تلك

الأيام ، كانت المسافة بينهما طويلة ، وكان المتنزه الفسيح يبدو مهجورا فيما عدا أيام العطلة ، وكنا نعرف كل شبر فيه ، وكل طرقه وممراته وبركه ، بل كل شجرة صنوبر فيه . تلك التى عششت فيها الصقور ، وتلك التى ألقى إعصار سنة ١٩٠٤ على فروعها الصلبة لوحا حديديا كبيرا مما يستعمل فى أسقف المنازل ، وكان هذا اللوح المعدنى الذى يعلوه الصدأ يتأرجح ويجلجل بفعل الرياح ، وكنا نتأمله محاولين أن نتصور من أى سقف انتزع ، وإلى أى ارتفاع حمله الإعصار فى الفضاء .

وكنا نصطاد السناجب ونتعقب نقاد الجوز (١) الرمادية الصغيرة ، ونمضى الساعات الطوال مطرقى الرءوس نراقب القرزبيلات (٢) البرتقالية الريش وهى تنقر كيزان الصنوبر .

وكنا نقطع الحديقة طولا وعرضا بدراجاتنا ، وفى الشتاء كنا نتزحلق على البرك حتى يقبل المساء ، وفى الصيف كنا نصطاد الديدان الحمر فى هذه البرك لإطعام أسماكنا التى كانت تعيش فى « البرطمانات » وأحواض الأكواريوم ، وكان لدينا كثير من هذه الأسماك على شتى

---

(١) طير ينقر البندق .

(٢) طير متصالب المنقار .

الأشكال والألوان ، وكنا نذهب أيام الآحاد إلى ميدان تروبنايا حيث تباع في تلك الأيام الأسماك الاستوائية والطيور والكلاب المنزلية .

وكنا نعود أحيانا من هذه السوق بسمكة غريبة بيضاء وردية تشبه في آن واحد (السحلية) والخنزير الرضيع ، ولها خياشيم حمر ناعمة تشبه فروع المرجان ، وهي معروفة بالفتور بطبعها حتى لتقف ساعة بأكلها دون حراك ، فكنا نقول عندئذ إنها تحسب نسبة محيط الدائرة إلى قطرها التي كنا قد تعلمنا حسابها حتى أربعة أرقام عشرية ، ولكن تلك السمكة كانت تريد فيما يلوح أن تعلم ما يلي ذلك من أرقام ! . .

وكنا أحيانا نعود إلى المنزل ومعنا أشكال عدة من الحمام في سلة مضفورة من الأغصان ، فكنا نربط أجنحتها حتى لا تستطيع الطيران . إلى أعلى من سقف الحظيرة إلى حين تعودها على عشتها .

وقد دفعني غرامي بالطبيعة إلى قراءة الكتب التي تتعلق بها ، وكنت أعرف طبعاً كتاب « بريهم » عن « حياة الحيوانات » من أوله إلى آخره ، ولكن «بريهم» قادني إلى كبلنج وجول فرن وسيتون ثومبسون فأصبحت مغرما «ببالو» الدب و«ريكي — تيكي — تافي» ، والذئب المدعو « لومو — كنج — كيرمبو » و « كاستانكا » في قصة

تشيكوف و« مومو » فى قصة تورجنيف كغرامى بطيورى وأسماكى ، وكنت أمقت الصقر الذى قتل حمام الزاجل الأمين البامل فى قصة « أرنو » مقتى للصقور الحقيقية التى كانت تطارد حمامنا ، وتقبض عليه بمخالبها المفترسة .

وما كنت لأكتب عن الحمام والأسماك والطيور لو لم أكن أعتقد أن صلاتى بها فى سنى الطفولة قد كانت ذات مغزى بالنسبة للفن بوجه عام وبالنسبة لحرفتى بوجه خاص .

ولا يقتصر الأمر على أن غرامى بالطبيعة وأنواع الحيوان قد ملأ عقلى الباطن بصور ومشاعر وجدت منفسا لها فيما بعد فيما أديته على خشبة المسرح أو منبر الكونسرتو .

إنما الأمر يفوق ذلك ويتعداه

فملاحظة الطبيعة والحيوانات تدرب المرء على التفكير المقارن بالصور الحسية ، أى التفكير بالطريقة التى لابد منها لكل من يريد الاشتغال بالفن ، والتى بدونها لا يكون فن .

والمتعة التى نشعر بها عندما نتأمل الطبيعة ومسلك الحيوانات تشبه شبها كبيرا ما نشعر به من متعة لدى تأملنا عملا فنيا ، سواء أكان أدبا أم تصويرا أم رواية مسرحية ، وهى على كل حال تربى فينا قابلية التذوق الفنى ، لأننا نقارن دائما عن غير قصد مسلك الحيوانات وطباعها بمسلك الناس وطباعهم ، وهذه المقارنات تدهشنا دائما ؛ فإنه ليذهلنا

أن نرى مدى عناية الطيور ببناء أوكارها ، ومبلغ غيرة الحمام الذكر على أليفته ، ومبلغ دهاء بعض الحيوانات ، ومبلغ وفاء الكلب لصاحبه ، وفرط ثقته وهو يرفع إليه ساقه الجريحة ليضمدها . ولانستطيع أن ننسى خيلاء الغراب وهو يخطر ، وجلال الجمل عندما يدير رأسه ، ومدى انتباه القرد حينما يفحص قطعة من الحلوى ، ومظهر الذبابة الإنسانى عندما تحك رأسها . إننا نرى فى الحيوانات سمات منفصلة من سمات الإنسان . ومن يستطع أن يرى الإنسان فى المخلوقات الأخرى يصبح من الأيسر عليه أن يراه فى التماثيل والصور والكتب ؛ لأن سبيل الإدارك واحد فى الحالين .

الشئ الأهم

ولكن من بين كل ما كنت أتحمس له أشد التحمس أيام طفولتى كان هناك أمر واحد أعتبره دائما حرفتى فى المستقبل .

فلو أن أحدا سألنى فى ذلك العهد : ماذا أريد أن أصبح عندما أكبر ؟ لأجبته دون تردد : « إنى سأطرق باب الفن » .

ولقد طرقت بالفعل باب الفن ليس فقط فى أحلامى ، ولكن بطريقة عملية مباشرة ؛ فقد رسمت كثيرا ، وثابرت على الرسم بالأقلام الملونة والألوان المائية والألوان الزيتية ، وأخذت ابتداء من سن العاشرة فى تلقى الدروس بانتظام على يدى أستاذ للفن .

وهكذا سلمت أسرتى بأنى سأصبح فنانا ، ولكن لعل وقوف أسرتى من الفن موقفا يخلو من كل إطناب أو تمجيد كان السبب فى أنى لم أعتبر حرفتى شيئا مختلفا عن الحرف الأخرى .

فما الذى ينبغى أن أعده أهم صلاتى بالفن فى أيام طفولتى؟ أيها كان له التأثير الأكبر فى حرفتى الحالية ؟

لقد أطلقت الحكايات والأناشيد عنان خيالى ، وجعلت العالم يبدو لى حافلا بالسحر والأطياف .

وقد علمنى ولعى بتأمل الطبيعة والحيوان أن أحب العالم بحواسى ، وأن أرى صورا أشبه بالخيالات فى معالم الحياة ذاتها .

وقد علمنى التصوير أن أبتهج بإمكان تسجيل صورة مما أراه من العالم حوالى على اللوحة أو على الورق ، والاستحواذ بذلك على هذه الصورة وكأنها قد أصبحت ملكا لى .

ولكن الشىء الجوهرى ، فى نهاية الأمر ، لم يكن هو هذه الصلات بالفن ، بل ما يجمعها ويوحد بينها ، وأعنى بذلك موقف والدى من مظاهر الحياة والفن ، أو ما يمكن أن أسميه بأسلوبهما « فى النظر إلى العالم » .

وقد كان أبى عالما من رجال المجمع العلمى . ومؤسس مدرسة بأكملها من المهندسين ، وكان يتميز ببعد النظر والتبصر فيما يتعلق

بمستقبل بلاده ، ولكنه كان لايتشدق قط عندما يتحدث عن العلم ، وكان مولعا بالأدب والفن ، وقد يتحدث فى حماس عن كتاب قرأه أوفيلم أو مسرحية شاهدها ، ولكنه كان لايلجأ قط إلى العبارات الطنانة أو يطلق العنان لمشاعره . فكان يبدو كل شىء فى نظره ممتعا جدا وطبيعيا فى آن واحد ، كل شىء ابتداء من عربة السكك الحديدية حتى أغرب الحكايات وأعجبها خيالا ..

وعندما كنا نتحدث معا عن الفن لم نكن ، نستخدم قط عبارات من نحو « الوحى الباطن » أو « الرسالة السامية » ؛ فنى أيام طفولتى كنت أشعر بالفن بصورة واضحة جلية على أنه جزء لايتجزأ من حياة الإنسان .

وهذا الإدراك للفن هو فى رأيى خير ما اقتبسته من الأسرة التى ترعرعت فى أحضانها ؛ وهو أهم شىء بالنسبة لحرفتى .

الفصل الثانى

القلم والفرشاة

لقد أوشكت أحلام طفولتى أن تتحقق .

فبعد إتمام الدراسة العالية ، التحقت بمدرسة التصوير والنحت والعمارة التى أصبحت تسمى بعد الثورة « الأستديوهات الفنية العليا » . وقد بدأت بالدراسة فى قسم التصوير بأستديو أرخيبوف ، ولكنى انتقلت فيما بعد إلى قسم الحفر . وتتلمذت على يدى الأستاذ فافورسكى .

ولو لم أذهب إلى المسرح لكنت قد فزت بدبلوم مدرسة الفنون .

ولقد مرت سنون عدة منذ ذلك الحين ، وانقطعت منذ عهد طويل عن اعتبار نفسى فنانا ، وإن كنت لم أندم قط على تلك الأعوام التى امضيتها فى دراسة التصوير والحفر .

وقبل أن أبدأ فى كتابة هـــذا الفصل نظرت فى أدراجى ودواليبى وأخرجت منها عددا من « الألبومات » المتربة ومن ملفات الرسوم واللوحات .

وها هى ذى أمام عينى : رسوم بالفحم والقلم الرصاص، وأسكتشات

بالألوان المائية والزيتية ، وصور أشخاص ، ومناظر طبيعية ، وطبيعة صامتة .

وقد رتبت هذه الأعمال تبعا لتواريخها ، ابتداء من سن الثامنة فكانت النتيجة أشبه بمعرض خاص ، ولكنى لم أعلق الصور على الجدران ، بل نثرتها على الأرض ، وعلى سطح البيان ، وعلى الأريكة والمقاعد . وكل رسم من هذه الرسوم يبعث فى نفسى ذكريات أكاد ألمسها بيدى . وإنى لأتذكر كم استغرقت من الوقت فى مضاهاة شال « الموديل » الأصفر وركبتها الوردية ، وكم جهدت فى التفريق بين الجدار الأسمر وشعر الموديل الذى كان يماثله سمرة ، وكيف أنه لم يكن لدى من اللون الأخضر ما يكفى تصوير انعكاسات أشعة الشمس المتراقصة على العشب ، ومبلغ ما عانيته من نصب فى التأليف بين تموجات سطح النهر الأفقية والانعكاسات العمودية الخطوط .

وإنى لأتذكر مقاومة الفرشاة العريضة وشعور الفرح الذى تولانى عندما طرحت اللون على اللوحة ، ليس أى لون كائنا ما كان ، وإنما ذلك اللون بالذات الذى بين الترقوتين .

وإنى لأتذكر مولد هذا اللون على « الباليت » : « مغرة وردية » وقليل من الكوبالت الباهت ، وشىء من الأبيض ، وهنة من اللون البنفسجى ، فأصبح أشبه برحيق الفاكهة الصافى .

ذكريات الماضى

ومع ذكريات جهودى فى الإنتاج تنبعث ذكريات الماضى من أزمنة وأمكنة وأناس ، بل روائح ونسمات .

وأمامى على لوحة صغيرة صورة نحيلة الألوان ركيكة الخطوط تمثل قاربا ورجالا وبحرا وشجرة صنوبر ، وعلى ظهرها أقرأ الرقم ١٩١٠ بخط أمى .

وهذا يعنى أنى كنت فى التاسعة من عمرى عندما رسمت هذه الصورة ، وقد مضى نحو أربعين عاما منذ ذلك التاريخ ، ولكنى لازلت أتذكر فى جلاء النسيم ورائحة العليق والمطر الذى أرغمنى على مغادرة شرفه البيت الأبيض الصغير الذى على شاطئ البحر بالقرب من « ريجا » .

وها هو ذا تاريخ آخر « سنة ١٩١٤ » ليست اللوحة أكبر من الأولى ، ولكن ألوانها أغزر وأعمق ، وهى تمثل طريقا فى غابة .

وإنى لأتذكر ذاك اليوم أيضا : كان الجو شديد الحرارة ، وقد قعدت على جذع شجرة سميك محدودب ، وأخذت أصور غابة الصنوبر التى بالقرب من قصر الأمير ڤولكونسكى خارج موسكو ، الذى يستخدم الآن داراً للاستجمام خاصة بالمهندسين المعماريين ، وكانت علبة الألوان تنزلق على ركبتى طول الوقت ، وانقلبت بوتقة زيت بذر الكتان على إبر الصنوبر الحمر الجافة ، وأغرقت نملة ، فأمضيت برهة طويلة محاولا

إنقاذها بوساطة غصن . وأتذكر أن راهبا أقبل على منزل دير يكاترينينسكايا المجاور ، ووقف بجوارى ساعة بأكملها يراقبنى وأنا أرسم ، وقد سرنى ذلك إذ كنت مغتبطا بعملى .

وها هو ذا « ألبوم » «١٩١٦ — ١٩١٧ » على الصفحة الأولى أول « أسكتش » رسمته من « العارى » ، وكان ذلك يوم سبت . إنى أتذكر ذلك جيدا ، بمرسم خوتيوليف بناحية كراسني ڤوروتا ، وقد أخذت فى التوجه إلى ذاك المرسم وأنا لم أزل طالبا أواصل الدراسة ، وكانت تقام أيام السبت حصة للأسكتشات عن « الموديل » .

وكنت شديد الوجل فى يوم السبت الأول ذاك ، وأشعر أن حدثا ذا بال سوف يقع ، فللمرة الأولى فى حياتى كنت مقبلا على رؤية امرأة عارية عن كثب ، وهو أمر كان يبدو لى محوطاً بالألغاز والأسرار . وفى الوقت نفسه معيبا مخجلا .

وقد خرجت « الموديل » من وراء ستار مسربلة بشال كبير ، ومرت بنا عارية القدمين ، ثم صعدت إلى منبر منخفض ، ونزعت الشال ، وألقته على مقعد .

ولم يحدث أى شيء ذى بال ، ولم يلح أن هناك ما يعيب من أمر امرأة عارية ، فليس « العرى » معيبا فى الفن ، سواء أكان فى التصوير أم فى الأدب أم على المسرح ، إلا إذا أراد الفنان أن يكون كذلك .

وكان إلى جانب الأسكتشات عدد من اللوحات التى انتزعت من إطاراتها :

هاك مثلا صورة فتاة فى ثيابها الروسية القومية ، قمحية البشرة ، تميل ظلالها إلى الزرقة ، وفى شعرها شريط أحمر ، وعلى صدرها قميص أسمر . وأتذكر أن أستاذى أرخيبوف قد امتدح هذه اللوحة ، فأبهجنى ذلك ، وأدهشنى .

وها هى ذى صورة امرأة عارية أخرى ذات جسم شديد البياض كاللؤلؤ ، وشعر أحمر ناصع ؛ وكانت هذه المرأة إحدى موديلاتنا المنتظمات . وكان النزاع لاينقطع عليها بين المراسم (الاستديوهات)، فكل أستاذ كان يريدها فى مرسمه : ماشكوف وأوسمركين وكونتشالوفسكى وماليوتين .

وها هى ذى لوحة ثالثة لامرأة تجلس على مقعد ، ولايمكن أن يقال إنها على حظ من الجمال ببطنها المنتفخ وشعرها الأشعث وعينيها الصغيرتين المستقيمتين ، ولكنها كانت مع ذلك من شهيرات الموديلات، ويمكنك أن تتعرف عينيها المنحرفتين ، وصدرها الناعم فى الكثير من أعمال واحد من أعظم المثالين الروسيين ، وهو كونينوف .

وتبدو هذه اللوحات كأنها لا تزال تفوح برائحة الدخان اللاذع الذى كان يتصاعد من المواقد الحديدية التى كنا نستخدمها فى تدفئة مرسمنا فى تلك الأيام .

لقد كانت أياماً فذة رائعة سنوات : ١٩١٨ ، ١٩١٩ ، ١٩٢٠ ... تلك السنوات الشاقة العسيرة التى رأينا خلالها مولد بلد جديد .

كانت جيوش أعدائنا ترابط فى سيبريا ، وفى القوقاز ، وفى أرخانجلسك بأوكرانيا . وقد أصبحت خطوط السكك الحديدية الرئيسة خطوطاً قصيرة تنتهى دائماً عند جبهة القتال .

وكان هناك نقص فى الفحم وخشب المواقد والخبز ، فباتت الشوارع بغير أنوار ، وتوقف الترام عن المسير ، وزحف الصقيع إلى داخل المنازل والمكاتب ، واقتصرت الإضاءة على المصابيح الزيتية الصغيرة داخل الحجرات .

ومع ذلك فقد كانت أياما سعيدة بهيجة .

كنا نجتمع فى المساء لتناول عشاء يتألف من بطاطس أصابها الصقيع وعدس أسمر مخضل بزيت بذر القنب الأخضر ، ويحكى كل منا لصاحبه كيف أمضى يومه .

وكان لكل يوم أحداثه الجديرة بالذكر؛ ولسبب ما ، لم نكن نشعر بالتعب ، بالرغم من أن كلا منا كان يقطع عشرات الكيلومترات كل يوم ، وكان أبى يحاضر فى عدة مؤسسات فى موسكو ، وكان هو أحد مؤسسى معاهد العمال والدراسات الفنية العسكرية ، وكان مشغولا عدا ذلك برسم الخطط لسكك حديدية جديدة ومراكز اتصال كبيرة ، كما كان

عضواً فى العديد من اللجان الحكومية التى كانت تضـــع المشروعات العظمى للدولة الجديدة ، فلا غرو إذن أن كان لديه جديد يخبرنا به كل مساء .

وكنت أتحدث أنا عن محاضرات لوناتشارسكى ، وعن المناقشات التى كانت تدور فى المتحف الهندسى ، وعن زيارة لينين لدار الطلبة ، وعن دروس الفلسفة بالجامعة التى كنت أذهب إليها بعد عملى فى المرسم . وعن تلاميذى ذوى اللحى فى الفصول العسكرية حيث كنت ألقى دروساً فى علم المنظور ، وعن تلاميذى الصغار فى روضة الأطفال حيث كنت أدرس مادة الرسم .

وكانت هذه الاجتماعات المسائية حول المائدة ممتعة جدا دائما ، حتى إننا كنا نسهر إلى ساعة متأخرة من الليل ، وذلك بالرغم من أنه كان علينا فى الصباح ، قبل توجهنا إلى مقار أعمالنا القاصية ، أن ننشر الأخشاب لمدفأتنا الصغيرة ، ونجلب الماء من المضخة ، ونرقع نعالنا المصنوعة من اللباد ، كى نبدأ يوما طويلا حافلا بالعمل المحبوب ، وبالآمال العريضة فى المستقبل .

الخط البيانى للجودة

ولما كنت قد انقطعت عن التصوير منذ عهد بعيد ، فقد أصبح من اليسير على ، وأنا أستعرض هذه اللوحات المنثورة حولى ، أن أنظر إليها بغير تحيز نظرة الناقد الفاحص فأقول : « هذه جيدة ، وتلك بين بين ، أما الأخرى هناك فرديئة . » ثم اكتشفت فجأة خطا بيانيا عجيبا قادنى إلى استنتاجات غير متوقعة وإن كانت لا مفر منها .

فقد لاحظت أن الأعمال الناجحة نسبيا تتناوب هى وما هو غث عقيم ، ثم لاحظت أن الأعمال الرديئة هى تلك التى كانت قد أعجبتنى أشد الإعجاب ساعة تصويرها ، وكنت أفخر بها أشد الفخر .

لقد بدأ معرضى الخاص « بألبوم » صغير يرجع إلى سنة ١٩٠٩ عندما كنت فى سن الثامنة .

فماذا أرى فى هذه الرسوم ؟ إنها تكشف عن أنه لم يكن هناك حتى فى ذلك الحين أى كفاح فى سبل الوصول إلى شىء بعينه : فالرسوم تعبر عما كان يأتى اعتباطا لا عما كنت أستهدفه ، وذلك باستثناء رسم حاولت فيه تصوير حصان وهو يركض عند منعطف الطريق ، ولم أستطع تطبيق قواعد المنظور فيه ، فكان الحصان يبدو كأنه إما سينحرف عن الطريق مندفعا ناحية الجبل ، أو سيسقط على الأرض ، وقد كان هذا

الجزء من الورقة يبلى من كثرة ما أجريت المحاة عليه ، ولكن الحصان وراكبه بقيا راقدين على أحد الجانبين وهما يركضان ، أما بقية الرسوم فكانت أشبه برسوم الأطفال : فيلة رمادية تمرح فى صحراء صفراء ، أو حرب فى الجبال بين مئات تبدو كأنها براغيث صغيرة تحمل أسلحة وسط الصخور والكهوف .

وهذا النوع من « الحكايات المصورة » يبدو دائماً ساحراً جذاباً ، ولا يعانى صغار الأطفال أية مشقة فى رسمها . والسهولة الساذجة التى يتناولون بها الألوان والأشكال كثيراً ما توهم الكبار بأن لها قيمة عظيمة .

ولكننى عندما بلغت سن التاسعة أو العاشرة بدأت أواجه مهمة بعينها ، وهى ألا أرسم « العلامة » التقليدية التى تدل على الشىء ، بل أرسم هذا الشىء بعينه .

فكان ذلك أول اتصال بينى وبين الطبيعة .

وكانت هذه الرسوم التى رسمتها فى تلك السن تبدو أقل فتنة وأشد ركاكة ، ولكنها كانت مع ذلك محاولات صادقة . لقد ولى سحر الطفولة ، ولكن لم يحل مكانه البهرج الزائف ، بل مجرد الافتقار إلى القدرة على التصوير .

وما كان ليمكن أن تقبل لوحتى الصغيرة التى أشرت إليها آنفا —

والتي تمثل البحر وشجرة صنوبر وقاربا على الشاطئ — فى معرض لأعمال الأطفال من المعارض التي يغرم بتنظيمها المدرسون الذين يشيدون بقدرة الأطفال على الخلق والإبداع .

فلم يكن هناك شيء ، يسترعي النظر فى هذه الصورة الصغيرة ذات الألوان « الكابية » لقد خلطت الألوان بدون لباقة وفى مشقة شديدة لأن البحر الذى كنت أراه بعيني لم يكن أزرق كما يلوح دائما للأطفال ، والرمال لم تكن صفراء كالرمال التي صورتها مع تلك الفيلة فى الصحراء ، ولكن بالرغم من قـــلة براعتي ونقص دربتي قد حققت شيئا : إن القارب له شكل ، ليس شكل أى قارب ، بل شكل القارب الذى رأيته بعيني ، ويمكنك أن ترى غبرة السماء الممطرة التي لا تكاد تختلف فى لونها عن لون البحر المشوب بخضرة باهتة .

فمهما يكن من هزال هذه اللوحة الصغيرة ، فإني أرى الآن أنها كانت خطوة إلى الأمام .

وهاهى ذى دراسة أخرى ، تلك التي رسمتها عندما كنت فى سن الثالثة عشرة وأنا جالس فى غابة الصنوبر مغتبطا بأن راهبا قد وجد عملي جيدا إلى حد يبعث على الدهشة . ولا شك فى أن هذه اللوحة كانت أبرع من اللوحة السابقة ذات الألوان « الكابية » ، ولكن لم يكن فيها ما يدعو إلى الزهو بالنفس أو إعجاب الراهب ؛ فالمهارة فى وضع الألوان الزاهية البراقة ليست إلا نوعا من البهرج ، وقد تعلمت فيما بعد ، عندما أصبحت ممثلا ،

أن هذا الأسلوب فى خلق الأدوار هو ماكان يسميه « ستانيسلافسكى » « التمثيل من أجل خطف الأبصار » وهو أسهل أساليب التمثيل وأوخمها عاقبة . لقد تحول الشعور بالسيطرة على الفرشاة إلى طابع ، ثم أصبح الطابع طباعة ، وبالرغم من سذاجة هذا الطابع فقد تولد عنه نوع من الدلال فى استخدام الفرشاة ، وإسراف فى استخدام الألوان المتضادة البراقة ، وهكذا هبط « الخط البيانى » للجودة .

ولكن ذلك لم يدم لحسن الحظ طويلا :

ففى شتاء تلك السنة — ١٩١٤ — رسمت « طبيعة صامتة » بمعاونة أستاذى ، واكتشفت عندئذ أن تصور شىء بسيط كإناء مثلا على مفرش أبيض ليس بالأمر الهين ، ولايجدى أن تعمد إلى الخداع بوساطة الرونق الظاهرى . وقد أثمر جدى فى السعى إلى تصوير الألوان والأشكال بالدقة ، لابالتقريب ، فى أولى دراساتى للطبيعة الصامته ، بعض النتائج الواضحة . وإنى أتامل هذه الدراسات الآن فلا أشعر بالخجل ؛ فقد ارتفع « الخط البيانى » ، بل قفز إلى أعلى .

ولكن إلى جانب هذه الدراسات هناك « ألبوم » يرجع إلى صيف عام ١٩١٥ ويحتوى على عدد آخر من الرسوم الهزيلة ، ومن أردئها أسكتش لشخص جالس ، لا يحتل غير ربع الصفحة ، والباقى فراغ يقطعه توقيع يدل على منتهى الغرور وعهور بالتاريخ .

فماذا حدث ؟ ما الذى جعلنى أثق كل هذه الثقة بقيمة هذا الأسكتش حتى وقعته بإمضائى ؟

إنى لا أتذكر السبب . .

فى ربيع ذلك العام توجهت لمشاهدة معرض لايامى لأعمال الفنان سيروف ، وكان فى هذا المعرض ، بين الكثير من الأعمال الأخرى ، عدد من الأسكتشات لرسوم توضيحية لحكايات كريلوف ، وكانت كلها « مبروزة » ومعظمها به توقيع الفنان ، وبجوار بعض هذه الرسوم بطاقات صغيرة كتب عليها « مبيع » أو « اشتراه متحف ترتياكوف » . وهكذا علمت لأول مرة فى حياتى أن الأسكتشات التى لا تتضمن غير القليل من الخطوط هى أيضا أعمال فنية ، وكنت أظن فيما قبل أن الصور المنجزة هى وحدها التى تعد أعمالا فنية .

وهكذا تولد ولعى بالأسكتشات التى تنطوى على شىء من العبث والاستهتار . لقد أصبحت الوسيلة غاية ، وبقدر مايكون الاستهتار بقدر ماتكون قيمة المرسم ، فلم يعد الشىء المهم هو ذاك المنزل الذى أراه أمامى أو الرجل القاعد على جذع شجرة ، إنما المهم هو سرعة الخطوط وخفتها .. وهكذا لم ينقض فصل الصيف حتى كانت يدى قد فقدت قدرتها على الرسم ، وعينى قدرتها على الرؤية .

ومن حسن الحظ أن تلك المرحلة قد انتهت بكارثة .

فقد حدث أن استأجر فنان الكوخ الصيني المجاور، وسمع أني مصور فقال لي يوما . « تعال ارسمني » وجلس على جذع شجرة لكي أرسمه من الجانب (بروفيل) ، ففتحت كراسة أسكتشاتي ، ورسمته في خمس دقائق ، ووقعت الرسم، وعرضته عليه ، فنظر إليه ووبخني ، ففي الصورة التي رسمتها كانت ساقه من الفخذ إلى الركبة تبلغ في الطول ضعفها من الركبة إلى الرسغ ، ولم يكن له — كما يبدو في الصورة — بطن على الإطلاق ، إذ كانت ساقاه تخرجان رأسا من ضلوعه .

وقد شرح لي كل ذلك بشدة مستهزئا بي غاية الاستهزاء ، فغضبت ، وأوليته ظهري ، ولكن الصدمة كانت عنيفة ؛ وقد أدركت فجأة مبلغ جهلي ومبلغ غروري .

وفي الخريف أخذت أرسم نقلا عن النقوش والتماثيل بمعاونة أستاذي ، منصرفا عن نفحات العبقرية المتدفقة ؛ فقد كان لدي ما يكفيني من كد ونصب لرسم عيني « نيوبيا » * في مكانهما الصحيح ، وقد وضع أستاذي رأسها في اتجاه يصعب جدا تصويره ، غير أني تمكنت في النهاية من رسمها ، ولو أني استطعت أن أرسم اليوم بمثل هذا الإتقان لابتهجت ، وهكذا ارتفع « الخط البياني » مرة أخرى .

---

* رمز الأم المكلومة .

وكان يلذ لى ملاحظة هذه الارتفاعات والانخفاضات فى « الخط البيانى للجودة » عندما يحدث الهبوط تدريجيا ، ويتاح لى تعليله فى وضوح وجلاء: فقد حدث مرة أنى رسمت فى مرسم الأستاذ خوتيوليف وجه امرأة بالفحم على ورقة رمادية ثم أضأت طرف أنفها إضاءة قوية بالطباشير ، ويبدو أن فتنة هذا الضوء البراق قد راقتنى جدا ؛ إذ أخذت الأضواء البراقة تزداد بإطراد فى صورى اللاحقة ؛ حتى انتهى بى الأمر إلى رسم صورة ليس فيها غير أضواء براقة . . على العين والأنف وأظافر اليدين . . وأرى حول العنق عقدا من اللؤلؤ ردىء الرسم ، ولكن كل لؤلؤة فيه قد أضيئت بأسطع الأنوار .

ولم يكن أرخيبوف يتسامح فى مثل هذه الأشياء ؛ فقد كان يمقت اللألاء المبتذل ، ولذا يلاحظ فى لوحاتى التى رسمتها بمرسم أرخيبوف تقدم مطرد وتزايد فى الإتقان الذى لم يكن غاية فى ذاتها ولم يصبح وسيلة للخيلاء . وهكذا استقام « الخط البيانى للجودة » ، وأخذ يصعد على مهل .

* * *

ولست أدرى ، لو أنى مضيت فى ذاك السبيل . هل كنت سأصبح فى نهاية الأمر مصورا حقا ، أو كنت سأقف عند حد معنى من المهارة الفنية ؟ ولكنى ، على كل حال ، لست آسفا على ولعى بالتصوير أيام

طفولتى وعلى دراستى الفن أيام صباى ، بل على العكس . فلربما كان اتصالى العملى بالفنون الجميلة أنفس ما كان يمكن أن أتلقاه من تعليم .

فقد دربنى على استخدام عينى ، وهو أمر جوهرى بالنسبة لحرفتى الحالية . وقد تعلمت كيف أحول العالم الذى أشاهده واحس به إلى مادة بعينها : رصاص أو فحم أو ألوان .. وقد درست التشريح ، ففهمت شكل جسم الإنسان وتركيبه ، وقد صنعت تماثيل بالصلصال فتعلمت حركة الأجسام فى الفراغ ، وفى قسم الحفر تعلمت الحفر على الزنك والحجر والخشب واللينوليوم .

وقد تربيت على حب رائحة الأصباغ والخشب ، ومواد التحضير بالغراء ، وأغرمت بتصوير الألوان والأشكال ؛ ولقد تعلقت بمادة الأشياء .

ولا بد للمخرج فى مسرح الأراجوز ، حيث الصور فى جوهرها صور مادية ، من أن يفكر فى المادة أى فى الملمس والقالب والحجم .

ولو لم أكن قد درست الرسم والتصوير قط ، ولو لم أكن قد استخدمت القلم والفرشاة استخدام الفنان المحترف ، فربما كنت لم أدرك مبلغ ما بين مختلف الفنون من قوانين مشتركة .

وإذا كنت قد ذكرت فى هذا الفصل عن غير قصد اسم ستانيسلافسكى أثناء حديثى عن التصوير ، فسوف أذكر طبعا ، أثناء حديثى عن المسرح ، أسماء فيدوتوف ودوريه والأخوين كوكرينكسى .

الفصل الثالث

الطريق إلى المسرح

لو أن أحدا أخبرنى وأنا طفل أنى سأصبح ممثلا لسخرت منه :

فلم يكن لى من أمل فى الاشتغال بالمسرح أكثر من أملى فى أن أصير طبيباً أو فلكيا . ولو أنه قد ترك لى الاختيار للاشتغال بشىء آخر غير الفن ، لاخترت أن أصبح عالما رياضيا أو مهندساً اقتداء بأبى ، أو عالما بيولوجيا بسبب ولعى بالأسماك والطيور .

وقد حدث مرة ، أيام دراستى ، أنى تخلفت عن دراسة الرسم الليلى ، وتوجهت إلى مسرح موسكو لمشاهدة رواية « العم فانيا » . وفى اليوم التالى أتى أستاذى أرخيبوف إلى المرسم ، وسألنى : لماذا لم أحضر فى الليلة السابقة ؟ فلما أخبرته بالسبب قال : « هكذا ! بينما كانت الموديل تنتظرك هنا ، تذهب أنت لمشاهدة رواية ! » ولم يدهشنى هذا العتاب ؛ فلماذا فى الواقع ، أضيع وقتى فى مشاهدة الروايات مادمت أريد أن أصبح فنانا ؟ . .

غير أنى قد أصبحت ممثلا ، وبدلا من وضع الألوان على اللوحات أخذت فى صباغة وجهى وعمل الماكياج فى حجرات التزين بذلك المسرح الذى كان أرخيبوف قد وبخنى لزيارته .

التمثيل بالأنظارة

وليس هناك طفل لا يتوق إلى التمثيل ؛ ويظهر الولع به منذ نعومة الأظفار .

وهذه الرغبة فى التمثيل هى أساس معظم ألعاب الأطفال ، وإنهم ليكشفون فيها عن قوة فى الملاحظة ، وسعة فى الخيال ، وقدرة على الصدق فى التعبير ، يحسدهم عليها الممثلون الكبار .

وتبدى صغار الفتيات مهارة فائقة فى التمثيل عند ما يرقدن عرائسهن فى الفراش ، وينزعن ملابسها ، ويأخذنها إلى الطبيب ، ويعنفنها لسوء مسلكها .

أما صغار الصبيان : فهم لا يشكون لحظة واحدة فى حقيقة ما يفعلون عند ما يمتطون حصانا وهميا ويركضون عليه ، وعند ما يمدون سواعدهم لإطلاق طيارات غير منظورة ، وعند ما ينفخون ويلهثون ويقومون بعمليات معقدة على قطار من نسيج خيالهم .

وإذا أتيح لك يوماً الاشتراك مع أطفال فى ألعابهم ، وهو أمر ليس باليسير بالنسبة للكبار ، أذهلك مدى ما يحظى به الطفل من قوة المخيلة .

وقد حدث لى يوماً ، بعد ما أصبحت ممثلا ، أنى مكثت ألعب لعبة « الزوار » مع ابن أخى ، فدعانى لشرب الشاى من فنجان ليس له وجود ، ولو أن ستانيسلافسكى رآنا لأطلق على هـــذه اللعبة اسم « دراسة فى الأفعال المصطنعة » ، ولأعطى الطفل الذى يبلغ من العمر خمس سنوات درجة « ممتاز » ، على حين لم أنل أنا الممثل المحترف غير درجة « لا بأس » .

فقد كان رفيقى الصغير لا ينسى قط أين وضع إبريق الشاى الوهمى ، ولا ينسى قط أن يرفع غطاءه الوهمى عند ما يضيف شيئاً من الماء الساخن ، وكان شديد الإحكام فى فتح صنبور الساموفار عند ما امتلأ — فى رأيه — إبريق الشاى .

وفى أثناء حفلتنا نودى الصبى لشرب الشاى (الحقيقى) ، فكان رد فعله الأول أن يقفز على قدميه ويذهب ، ولكنه تذكر فى الحال أنه كان لا يزال ممسكا بفنجان شاى ، فعاد ووضع « الفنجان » بعناية على المائدة ، قبل أن يخرج إلى غرفة الطعام .

ولقد مررت أنا طبعاً بهذه المرحلة من « التمثيل » الصبيانى الخالص ولا زلت أتذكر حتى الآن الكثير من ألعابى أيام الطفولة المبكرة ، ولست أتذكر فقط مواضعها ، بل فحواها ومضمونها أيضاً .

فإنى لأتذكر مثلا « اشتراكى » فى القتال من وراء المتاريس فى عام ١٩٠٥ ، وكنت عندئذ فى سن الرابعة والنصف ، وقد قلبنا سرير أخى رأسا على عقب لهذا الغرض ، وزحفت خلف هذه « المتاريس » مع فتاة من بنات الجيران وقطة .

وبعد عام ، أتذكر أنى أصدرت « جريدة » ، وقد كتبتها بنفسى بالحروف المطبوعة ، وكان النص يتألف من نبذات من أحاديث الكبار ، وأتذكر منها هذه العبارة : « إن حزب صغار الضباط غاضب جدا » . ولا زلت أتصور مبلغ استيائى عندما ألقى أبى نظرة خاطفة على « جريدتى » ثم عاد توا إلى صحيفته اليومية .

وأتذكر جيدا ساعة كنت « بقرة » . وقد خاطت لى عمتى قرنين من القماش حشتهما بالقطن ، فكنت أربطهما على جبهتى ثم أروح أرعى الكلأ على البساط الأخضر فى حجرة الضيوف ، وكان على البساط رسوم أزهار ، فكنت « آكلها » وأنا أزحف على أربع .

ولم أنس قط ذلك الإحساس بكونى بقرة ترعى العشب ، بقرة حقيقية ذات بقع بيضاء وسمراء مشربة بالحمرة ، مع أننى لم أكن أرتدى أى شىء أحمر حينئذ .

ولكنى أتذكر أيضا أنى بمجرد ما كنت ألاحظ أن أحد الكبار يراقبنى ، كنت أتوقف عن اللعب ، بل كنت أثور أو أنفجر باكيا ، وأنتزع القرنين فى غضب ، ولم أكن فى ذلك أختلف عن بقية الأطفال ؛ فبمجرد أن يشعر الأطفال بأن عيون الكبار ترقبهم ، نراهم يتوقفون عن شرب الشاى فى الفناجين الوهمية ، أو إرقاد عرائسهم فى الفراش ، أو تمثيل البقرة أو الطبيب .

ومهما يكن من إتقان الأطفال وصدقهم فى تأدية الألعاب التمثيلية — وهم فى العادة بارعون فى التمثيل — فليس من بينهم أحد يمكن أن يكون على يقين من أنه سيصبح ممثلا حقا ، أى شخصا فى وسعه أن يحتفظ بوقاره وإيمانه بصدق تمثيله حينما يعتلى خشبة المسرح ، ولكن فن التمثيل لا يكتمل معناه إلا فى حضرة الجمهور .

وإذا كان الظهور لأول مرة أمام الجمهور يعتبر امتحانا عسيرا بالنسبة للمثل المحترف ، ويلعب فى أغلب الأحيان دورا حاسما فى حياته الفنية ، فهو أصعب أضعافا مضاعفة بالنسبة للطفل .

والأطفال المتواضعون بطبيعتهم يرفضون فى العادة القيام بالأدوار التمثيلية ، ثم لا تلبث أن تنمو فيهم روح الخجل والجموح ، فينفروا حتى من الإنشاد أو الغناء أمام الزوار .

أما الأطفال الذين ينقصهم هذا التواضع فقد يستمرئون مذاق

النجاح ، ويقبلون على تأدية الأدوار التمثيلية ، ولكن تمثيلهم كثيرا ما يتحول إلى تباه ودلال ، فيبدو متكلفا مصطنعا .

ولو أن بعض المدرسين وأولياء الأمور كانوا أشد حرصا وفطنة ، ما تعجلوا فى استعراض مواهب أطفالهم أمام الضيوف ، وذلك لإرضاء غرورهم ، وتسميم نفوس أبنائهم بهذا الغرور أيضا ، ولتغير موقفهم تجاه الأطفال فى فرق الهواة .

ولست أريد أن أندد بكل ما يعمل بفرق الهواة من الأطفال . ولكن هذا العمل تحف به أخطار جسيمة ، وأحيانا يتسبب فى أضرار لا سبيل لإصلاحها ، ولذا فإنى ، فيما يتعلق بنفسى ، مسرور بوجه الإجمال لكونى لم أشترك قط وأنا طفل فى أية فرقة تمثيلية ، سواء فى المنزل أو فى المدرسة .

لقد لعبت وحدى أو مع أصدقائى لعبة القطار ، وصيد النمر ، بل ألعـــاب المسرح والسينما ، ولكن ذلك كان يحدث بغير جمهور ، حيث إن المشتركين فى اللعبة كانوا يمثلون هم أنفسهم دور « الجمهور » ، وهكذا لم يكن هناك نظارة بالمعنى الحقيقى .

جرثومة الغرور

لعله لا توجد حرفة أخرى يبلغ فيها خطر الغرور مبلغه فى فن التمثيـــل .

فإذا حاول تلميذ — بدافع الغرور — أن يحصل على درجة ممتازة فى مادة مثلا الجبر ، فلا شك فى أنه سيجنى من ذلك فائدة محققة ، مهما يكن من أمر الباعث الأصلى ، إذ أن هذا التلميذ لن يكتسب معرفة فحسب ، بل قد يتعلق بتلك المادة فيصبح عالما رياضيا .

ولكن إذا حاول شخص — سواء أكان صغيرا أم كبيرا — أن يغنى أو يمثل على خشبة المسرح لمجرد الفوز بالتصفيق أى بدافع الغرور فحسب ، فلن يصبح ذلك الشخص فى هذه الحال مغنيا أو ممثلا يعتد به .

وقد برهن لى « الخط البيانى » الذى اكتشفته فى رسومى الأولى على أن مستوى فنى كان ينحط كلما سعيت وراء الرونق السطحى ، أو كلما حاولت إظهار « براعتى » ، ولم أكن أدعو هذا غرورا فى ذلك الحين ، ولكن الغرور كان هو فى الواقع مصدر ذاك البهرج الزائف .

ولا شك فى أن ستانيسلافسكى كان يشير إلى هذا المرض الخبيث بالذات عندما كان يحذرنا بقوله : « يجب علينا أن نحب الفن فى أنفسنا ، لا أن نحب أنفسنا فى الفن » .

وإذا كان هذا المرض خطيرا بالنسبة للفنان الذى يأخذ فى رسم لوحات ، فقد يكون فتاكا بالنسبة للممثل ؛ إذ هو يلتهم أحشاءه ، وتظهر أعراضه فى كل نبرة وكل حركة من حركاته . وهو يقضى على صدق التعبير . والتعبير الصادق أمر جوهرى بالنسبة للممثل ، بل هو سلاحه الرئيسى .

وربما لا يكون فى وسع الممثل أن يتعلم الصدق ، كما ليس فى وسعه أن يكتسب الموهبة ، ولكن إذا كان صدق التعبير من ملكاته فينبغى له أن يتعلم كيف يحافظ عليه . وذلك يتطلب أستاذا صارما لا يتساهل وتلميذاً يأخذ نفسه بالشدة ، وهذا الصدق كان فى حلقتنا الغنائية العائلية حيث كانت الأغانى ذاتها هى ما نعشق ، لا أصواتنا ولا أسلوب الأداء؛ وهكذا لم تجد بذرة الغرور أرضا خصبة فى نفسى فى تلك المرحلة المبكرة .

غير أن هذه الأرض لم تلبث أن ظهرت تدريجا .

فلما كان صوتى عاليا ذا اهتزازات ، كنت فى العادة أقود الغناء ، فكان الأصدقاء أو الجيران الذين يزوروننا فى كوخنا الصيفى كثيرا ما يمتدحوننى ، وأحيانا يسألوننى أن أغنى بمفردى . ولا بد أنى كنت كجميع الأطفال أخجل فى البداية ، ثم تعودت ذلك ، فبدأت أبتهج عندما يدعوننى للغناء ، وهكذا أصبحت الأغنية وسيلة للتباهى والزهو ، وأخذ الغرور يتسرب إلى نفسى . وإنى الآن أشعر بالامتنان ، لا لأولئك القوم اللطفاء ذوى النية الطيبة الذين كانوا يثنون على غنائى ، بل على العكس لأولئك الذين لم يترددوا فى السخرية منى بسبب اعتقادى أنى مغن بارع .

وقد حدث ذلك مرتين ، ولا بد أنه كان لهما وقع شديد فى نفسى حتى إنى لم انسهما إلى اليوم .

فقد حدث أن اصطحبتنى أمى إلى مسرح بولشوى لرؤية أوپرا لأول مرة فى حياتى ، ولست أتذكر موضوع الأوپرا ؛ لأننى كنت عندئذ فى نحو السادسة من عمرى ، فلم أفهم شيئا من مضمونها ، وأظن أن أهم ما استرعى انتباهى هو التصفيق ، رأيت الكبار حولى يصفقون بأيديهم ويصيحون ويصخبون مثل الأطفال ، وأخبرتنى أمى أن هذا يحدث دائما فى المسارح عندما يعجب الناس بشىء ما . وقد أدهشنى أن يسلك الكبار هذا المسلك ، ولكنى انضممت إليهم فى التصفيق طربا مبتهجا .

والأمر الثانى الذى أدهشنى هو المايسترو .

رأيت حركات عصاه الصغيرة تتفق تمام الاتفاق مع الأنغام التى كنت أسمعها ، فاستنتجت من ذلك أن النغمات تصـــدر من هذه العصا الصغيرة بالذات ، وغضبت عندما أخبرت أمى بذلك فيما بعد فلم تصدقنى .

والشىء الثالث الذى أدهشنى هو طريقة الغناء .

فمن لم تألف أذناه أصوات المغنين فى الأوپرا ، بدا له هذا الغناء شديد الاهتزاز ، وخاصة عندما ترتفع النغمات .

ولم يعجبنى هذا الغناء ، ولكن الجمهور كان يموج ويصفق كلما انتهت السيدة البدينة على خشبة المسرح من مقطوعة غنائية .

إذن فهكذا يجب أن أغنى ؛ فهذا هو الغناء الذى يشنف الآذان ..

ولست أدرى هل كنت قد أدركت ذلك على الفور ، أو أنى قد توصلت إليه فيما بعد ؟ ولكنى أتذكر أنى جلست مرة فى ذلك الصف تحت شجرة سنط ، وأخذت أدرب صوتى على الاهتزاز ، ثم صعدت السلم الموصل إلى حجرة عمتى ، وقعدت على عتبة بابها ، وقمت باستعراض لأبين لها مبلغ براعتى فى الغناء .

وحاولت أن أجعل صـــوتى يهتز بقدر الإمكان : « تسطع النجو . . م فى السمـ . . . اء » : ولكن قبل أن أفرغ من أغنيتى فتحت عمتى الباب ، وأطلت على فى دهشة ، وسألتنى : « ماذا جرى لك ؟ لماذا تصيح بهذا الصوت المفزع ؟ » .

وكانت هذه أول مرة فيما أظن أقوم فيها عن قصد بدور الممثل ، وأحاول فيها عمدا استثارة الإعجاب . كما كانت فى الوقت نفسه أول مرة أخفق فى دورى بها ، فانفجرت باكيا وقبعت مختبئا فى ركن تحت « الفراندا » حتى ساعة العشاء ، وقد بدت لى الدنيا كأنها تسخر منى ، حتى « الكتاكيت » المرحة التى أقبلت على ، فقذفتها بالطين لإقصائها !.

ولو أن أحدا آخر كان قد انتقد غنائى ، لكان من المحتمل أن أغضب فقط ، دون أن أعترف بينى وبين نفسى أنى كنت أحاول استثارة الإعجاب ، ودون أن أشعر بالخجل عما أقدمت عليه .

ولكن لم يكن هناك من أتعلق به بعد والدي مبلغ تعلقي بعمتي، وكان حبي لها يقوم على احترام وتبجيل، وعلى اعتبارها ثقة يعول عليها في كل شيء.

وقد بقيت عمتي حتى آخر أيامها — في سن التسعين — صافية الذهن، كريمة النفس، تتطلع إلى الكثير من جانب الآخرين وتتصف بالكياسة واللطف دون انسياق مع العاطفة.

وكان يستحيل على المرء أن يركن إلى الكسل في صحبتها، لأنها كانت لاتنقطع عن العمل طوال النهار، ولا تطيق الكسل حتى من صغار الأطفال.

وكانت تعيش على ضيعتها ببلدة باتابوڤو بالقرب من موسكو، ولم تكن ضيعة إلا من حيث ماضيها؛ فالواقع أنها كانت قد باعت معظمها، ولم يبق منها سوى رقعة صغيرة من الأرض يقوم فيها بستان ومنزل خشبي قديم وعدد من الأكواخ.

ولن أنسى ماحييت تلك الأيام التي قضيتها مع عمتي؛ فقد كانت من أبهج أيام طفولتي، وسأظل ما حييت معترفا لها بالجميل لما غرسته في نفسي من إجلال للعمل، لا بالوصايا والتعاليم، ولكن بقدوتها الحسنة. وقد دربتني على العمل في الحديقة، والعناية بخلايا النحل، وعلى

أستخدام المنجل ، وإسراج الخيل ، بل على رتق الجوارب وخياطة العلامات على « البياضات » .

إنى أدين بالكثير لعمتى ، ولكنى أظن أن أهم ما ينبغى أن أشكرها عليه هو ما كان من نقدها لأسلوبى المتبجح فى الغناء .

ولم يكن لى مهرب من حكمها ، فما دامت قد قالت : إن غنائى ردىء فمعنى ذلك أنه ردىء حقا . وأشد ما كان يخجلنى لم يكن أن غنائى ردىء ، بل أنها قد أدركت أنى كنت أحاول استثارة إعجابها .

ولهذا قبعت فى ركن تحت « الفراندا » حتى المساء .

وشعور الممثل بالخجل هو خير علاج له من الغرور ، وإنى لأشكر عمتى على أنها قد جرعتنى هذا الدواء المرير فى حينه وأوانه .

والمرة الأخرى التى جرح فيها كبريائى . وقعت بعد ذلك بعامين :

كنا فى حفلة عيد الميلاد ، وكان الأطفال يرقصون فى حلقة ويغنون أغنية . « آه ، لقد أمسكتك أيها الطائر الصغير » ولكن غناءهم كان نشازا ، ويختلف اختلافا تاما عن طريقتنا فى الغناء مع والدى ، وحدث أن طلب أحدهم منى أن أغنى ، فابتهجت ، وأنا على يقين من أنى سأريهم كيف ينبغى أن تغنى الأغنية ، وتوسطت الحلقة وأخذت فى الغناء : « لماذا أيها الأطفال الأعزاء تريدون القبض على ؟ » لكن يبدو أنى بالغت فى رفع عقيرتى بالصياح ؛ إذ لم تلبث أن انبهرت أنفاسى بعد مقطعين أو ثلاثة ، فانفجر الجميع حولى يقهقهون .

وهكذا انتهى عيدى بالبكاء ، ولم يفلح شيء حتى علبة الألوان التى أهدوها لى فى عزائى عما نزل بى من عار على رءوس الملأ .

وقد كان هذان الحادثان كافيين لصدى عن أية محاولة أخرى للغناء المنفرد . ومنذ ذلك الحين لم أقف قط للغناء فى أى منزل آخر أو فى الحفلات المدرسية ، وإن كانت حلقتنا الغنائية العائلية قد ظلت تعقد كل مساء .

غير أن « جرثومة الغرور » لسوء الحظ لها قدرة عجيبة على العودة إلى الحياة ، ولقد كابدت منها كثيرا فى السنوات التالية . وتتمثل هذه الجرثومة الخبيثة فى أشكال شتى ، وسوف أعود إلى هذا الموضوع فيما بعد . أما الآن فينبغى أن أنبه القارئ ، منعا لكل لبس ، إلى أنى لا أعتبر طبعا من باب الغرور اغتباط الفنان بنجاحه فى عمله أو باعتراف الآخرين بهذا النجاح .

فهذا الاغتباط أمر طبيعى ، ومن الإجحاف أن ننكر حق الفنان فيه .

ولكنه يجب أن يكون لاحقا ، لا سابقا ، للعمل الفنى ؛ فإذا سبقه انقلبت النتيجة رأسا على عقب .

فلو أنك أنقذت رجلا من الغرق فأعرب لك عن عرفانه بالجميل ، كان من حقك عندئذ أن تسر بتقديره وخاصة أنك لا تقل عن غيرك ابتهاجا بنجاة الرجل .

ولكنك لو قفزت إلى الماء لمجرد الحصول على « ميدالية الإنقاذ »، ما عد هذا فضلا تشكر عليه .

وكذلك الحال تماما عندما يؤدى الممثل دورا أو يضع المؤلف كتابا : أفليس من حقه أن يبتهج إذا ظفر عمله بالثناء ؟ ولكن لو أنه كان قد وضع هذا الثناء نصب عينيه من قبل ، ولم ينهض بدوره أو بتأليف كتابه إلا من أجل الحصول على الثناء ، بدلا من أن يكون مدفوعا بحافز باطنى ، لكان هذا أيضاً مسلكا يعاب عليه .

ثم إن الأدوار التى تمثل على هذا النحو ، والكتب التى تؤلف لتلك الغاية ، لاتستحوذ على قلب المشاهد أو القارىء ؛ فهذا هو قانون الفن الصارم : إن «جرثومة الغرور» تفتك بكل إجادة من إجادات الممثل، وبكل عبارة من عبارات الكاتب .

حادث غير متوقع

ومع كل هذا ، فقد كان صوتى هو الذى أوصلنى فى آخر المطاف إلى خشبة المسرح .

ويقال إن الصبي إذا كان صوته رفيعا جدا (سبرانو) وهو طفل، فهناك قانون بيولوجى يؤدى مفعوله فيجعل هذا الصوت جهيرا (باص) عندما يخشوشن ، ويبدو أن هذا القانون ليس مما يمكن التعويل عليه ؛

إذ أن صوتى تحول إلى شيء وســـط بين الارتفاع والانخفاض ، بين « الباريتون » و « التينور » .

على أنه ظل صوتا غنائيا ، وفى أثناء فصول التدريب العسكرى فى المدرسة أصبحت زعيم الفرقة فى الغناء المنفرد ،

وأخذ الناس ينصحون لى بالعكوف على دراسة فن الغناء ، ولم يكن لدى طبعا أية نية للتخلى عن فن التصوير من أجل الغناء ، ولكنى لم أجد ما يمنعنى من تجويد غنائى ، إن كان ذلك ممكنا ، وخاصة أن أحد الذين نصحوا لى بذلك كان ابن شليابين[1] ، وكان يدرس التصوير معى فى مرسم أرخيبوف، ولم يكن فى وسعى إلا أن أعتبر « ابن شليابين » حجة يعتد بها . .

وكانت فى شارع مياسنتسكايا (الآن شارع كيروف) مدرسة ا. ج. شور الخاصة ، التى كانت تلقب بالكونسرفتوار .

فالتحقت بها ، وكان ذلك سنة ١٩١٩ أو سنة ١٩٢٠ .

وهنالك اكتشفت أن نفسى قصير ، وأن بين التلاميذ الآخرين كثيرين يفضلوننى صوتا ؛ فمن السهل أن يشتهر المرء بحسن صوته بين

---

(١) المغنى الروسى الشهير صاحب أغنية الفولجا .

قوم لا يغنون ، ولكن ذلك عسير عندما يكون وسط زمرة من المغنين المحترفين .

على أنى أخذت فى التدرب على غناء طبقات النغم ثم أنشودة : « قصر جميل بداخله حجرات كثيرة » . ولقد أنفقت من الوقت فى المرانة على بلوغ النغمات العالية وعلى إطالة أنفاسى حتى لم أعد أطيق حتى الآن سماع هذه الأغنية .

ومضى عامان ، وفى ذات يوم زارتنا جارتنا ناتاليا با كلانوفا ، العازفة على الكمان من الأستديو الموسيقى التابع لمسرح موسكو الفنى .

ولم نكن نعرف عنها غير القليل ؛ وكل ما كنت قد سمعته عنها أنها شقيقة أولجا با كلانوفا الممثلة بالمسرح الفنى والمغنية الانفرادية بالأستديو الموسيقى

وكانت الزيارة غير متوقعة . ولكن الأعجب أنها جاءت لتنصح لى بالاشتراك فى مسابقة الغناء لدخول الأستديو الموسيقى .

قالت : « كنت مارة بنافذتك فسمعتك تغنى وبدا لى أنه قد يكون لك حظ فى النجاح . إنه مسرح ناشئ وممتع جدا . . هل رأيت أوبرا « ابنة مدام أنجو La Fille de Madame Angot ؟ »

« كلا . لا أظن أنى رأيتها . »

« خسارة ! . . فهى مشهد رائع . »

« سأذهب بكل تأكيد لرؤيتها . ومتى ستجرى المسابقة ؟ »

« اليوم تجرى الجولة الأولى ، فإذا كنت تريد الدخول فعليك بالإسراع ، وإلا فات الأوان » .

ولو لم يحدث كل ذلك بغتة وعلى عجل ، ولو أن المسابقة لم تكن ستجرى بعد نصف ساعة ، وإنما — مثلا — فى اليوم التالى ؛ لكان قد اتسع أمامى الوقت للتفكير والتدبر ، ومما لا ريب فيه أنه لو أننى كنت قد فعلت ذلك ما كنت أقدمت على تلك المسابقة .

لم يتسع أمامى الوقت للتفكير والتدبر ، ولم يكن هناك ما يمنعنى من الذهاب ، فأى خسارة كان يمكن أن تلحقنى ، ولو أنى أخفقت ما أضعت شيئا ؟ .

والتقطت أول أغنية وقعت عليها عيناى ، وهرولت إلى المسرح الفنى ، وقيدت اسمى فى قائمة المشتركين .

ورأيت مغنين يقطعون الدهاليز جيئة وذهابا فى حال تحفز ، وكانوا جميعا أكبر سنا ، بل منهم من اشتعل رأسه شيبا .

وسمعتهم يتنحنحون ويصدرون أصواتا أنفية قصيرة كما يفعل سائر المغنين « لتسليك » حناجرهم . وبعضهم كان يقلب بين أصابعه صفحات بالية من أغان تبدو أنها من أغانى المحترفين .

وكانت لجان الممتحنين تعمـــل فى قاعات شتى من المسرح ، واستدعيت إلى إحدى هـذه القاعات ، وقد غنى قبلى مغن من طبقة « الباص » ، ثم آخر من طبقة « الباريتون » . وقد أحسن كلاهما الغناء . وشكرهما الممتحنون وهما يغادران القاعة ، ثم جاء دورى ، فاقتربت من البيان وأعطيت العازف المصاحب « النوتة » .

فسألنى أحد الممتحنين ، وكان أسمر الوجه ، أملس الخـــدين : « ما طبقة صوتك ؟ » فقلت : « لست أدرى : « تينور » على ما يبدو » فدهش الرجل لجـوابى ، وقال : « ماذا تعنى بقولك : على مايبدو ؟ لا يهم . . غن » . ولم أكن أشـعر بأدنى نصيب من التحفز ؛ إذ كان الموقف يبدو لى أدعى إلى الابتسام منه إلى القلق والفـزع . وغنيت أغنية « أزرا » من تلحين روبنشتين ، ثم طلب الممتحنون أن أغنى شـيئاً آخر ، فغنيت أنشودة خيالية ، وعنـد ما فرغت منها قالوا : « شـكراً » : والعجب أنهم تركونى أغـنى حتى نهاية الأغنية ، مع أنهم شـكروا صاحب الصوت « البـــاريتون » قبل أن يبلغ منتصف أغنيته .

وعدت إلى البيت وأنا على يقين من أنى لم أجتز الجولة الأولى من الامتحان : ولا غرو ؛ فقد كان هناك ثلثمائة متقدم للمسابقة .

وبعد ذاك بيومين قامت ناتاليا باكلانوفا خارج المنزل ، فقالت لى

« ألا تعلم ؟ لقد قرأت اسمك على القائمة ؛ إذن : فقد جزت إلى الجولة الثانية . . »

وعندئذ امحى كل ما كان يملأ نفسى من هدوء وتواكل فى لمح البصر ، ولم يكن أمامى غير أيام قليلة قبل دخول الجولة الثانية ، فعكفت على التدريب بانتظام إبان تلك المدة ، وكنت أفحص حنجرتى فى المرآة بين الحين والحين ، متوجساً من البرد . وأخذت أعيد إنشاد بعض أبيات من « بالمونت » كنت وأنا طفل قد سمعت إحدى قريباتى تنشدها ، وكانت ممثلة فى مسرح يدعى « دوراسوفا » ؛ فقد كانت شروط المسابقة تنص على الاختبار فى الإنشاد كما فى الغناء .

وقد اقتصر عددنا فى الجولة الثانية على أربعة عشر ، وكان رجال لجنة الامتحان جالسين إلى منضدة طويلة يتوسطهم : نميروفيتش ، دانتشنكو . ولم أكن قد رأيته من قبل ، ولكن أحد الواقفين بجانبى دلنى عليه ، وكان قصيرا بدينا ، وقد وخط الشيب شعره ، ولاحظت أنه كان يبتسم ابتسامة خفيفة ، مما يدل على أنه كان صافى المزاج .

وغنيت من جديد أغنية « أزرا » من تلحين روبنشتين ، ولكن صوتى خاننى عند بلوغى قمة النغم ، فقال لى الممتحن ذو الذقن الزرقاء ، (الذى كنت قد علمت أنه المايسترو باكاليفوف) : « لقد غنيت

فى المرة السابقة هذه النغمة بالحـــدة المطلوبة . » ولكنى ظللت صامتاً فى حرج .

فقال نميروفيتش دانتشنكو : « أنشدنا شيئاً » ؛ فأنشدت ما حفظته من أبيات بالمونت.

وقد كنت أصغر المتسابقين ، ولكونى أشقر الشعر كنت أبدو أصغر من سنى الحقيقية ، ولا بد أن نمير وفيتش دانتشنكو قد حسبنى مجرد غلام يافع ، إذ كان فى لهجته مسحة من السخرية عند ما أغمض عينيه قليلا ، وسألنى عن عمرى .

وفى اليوم التالى توجهت إلى المسرح بنفسى لأبحث عن اسمى على القائمة ، فوجدت أنى اجتزت الامتحان .

ومن الصحيح أنهم لم يمنحونى مرتبا ، على أنهم مع ذلك ألحقونى بالمسرح .

وكانت أسرتى بأسرها قد لاحظت قبل دخولى الجولة الأخيرة مدى اهتمامى بالامتحان ومبلغ حرصى على اجتيازه . ولم يلمنى أحد على ذلك ، ولا سيما أنى كنت — بالرغم من مظهرى الفتى — متزوجا منذ عامين ، وخليقا بأن أعتبر رجلا . ومن المفروض أن الرجال يتحملون مسئولية ما يفعلون .

وهكذا فقد كانوا يتوقعون إلى حد ما أن أعود إلى البيت مكلل الرأس ؛ ومع ذلك لما عدت إليهم عضوا بالأستوديو الموسيقى لمسرح موسكو ، لم تقل دهشتهم عن دهشتى .

ولكن ربما بسبب عدم توقع ذاك الفوز على الإطلاق ، لم يأخذ أحد ، ولا أنا شخصيا ، هذا الأمر مأخذ الجد ، ونظرنا إليه كشيء أقرب إلى الحادث الطارئ ، أو المغامرة التى لا تضر ولا تنفع .

وكنت على يقين راسخ من أن التصـــوير سيظل شـاغلى الرئيسى وعملى الأصلى فى الحياة ، إلى جانب المسرح كنوع من المشاغل الفرعية .

وقد ظللت خلال أعوامى الأولى فى المسرح أواصل دراسة الرسم يوميا ، وأجتاز الامتحانات ، حتى بلغت السنة النهائية ، ولكن فرقة المسرح سافرت عندئذ فى رحلة إلى الخارج لمدة ثمانية أشهر ، إلى ألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وأمريكا ، فسافرت معها ، وكان معنى ذلك حرمانى دراسات عام بأكمله ، ولم يكن من اليسير على لدى عودتى أن أبذل الجهد اللازم للحاق بالآخرين ، ولا سيما أن المسرح كان يتطلب منى الكثير ، حتى أضحى التوفيق بينه وبين التصوير فى حكم المستحيل . ومن الصحيح أنى اجتزت عددا من الامتحانات ووضعت رسالة طويلة عن «الأموات فى رسوم دورير Dürer المحفورة على الخشب » ، بل بلغ بى الأمر

أنى قدمت هذه الرسالة إلى أكاديمية الفنون ولكن كل ذلك كان بمثابة آخر بصيص من حماستى الخابية فقد أخذ يقل ترددى على مدرسة الفنون سيئا فشيئا حتى إنى لا أعلم متى تقرر فى نهاية الأمر محو اسمى من قائمة الطلبة.

الفصل الرابع

قبيل صعود خشبة المسرح

كنت كمعظم الناس الذين لاتربطهم بالمسرح صلة مباشرة أجهل كل شيء تقريباً مما يدور خلف « الكواليس ».

فقد كان يخيل إلى دائماً عندما أمر بمسرح — سواء أ كان هو مسرح بولشوى برواقه الفسيح على الطراز الإمبراطورى ومركبته البرونزية ذات الجياد الأربعة على قوصرته[1]، أم مسرح كورش الذى يبدو شيئاً وسطاً بين الهيكل ومحطة السكك الحديدية الريفية، أم المسرح الفنى الذى كان فى أصله منزلا عاديا ثم أضيفت إليه درجات وأبواب ضخمة وطنف عريض بارز معلق بسلاسل على الطراز الحديث — أن المكان تكاد تنقطع فيه الحركة أثناء النهار، وليس بداخله إنسان باستثناء المدير والموظف المختص بصرف التذاكر.

بل كانت تتمثل فى ذهنى صورة السكون الوسنان المخيم أبدا على

---

(١) الكورنيش أو الفرنتون فى أعلى واجهة البناء.

قاعة المسرح المظلمة الرهيبة وقدأسدل الستار، على الردهات والدهاليز الخاوية المهجورة .

ثم يأتي المساء ؛ فتهجع المبانى الأخرى تدريجا ، وتوصد أبواب المكاتب والمصارف والمدارس والحوانيت ، وعندئذ يستيقظ المسرح، فتضاء المصابيح على أبوابه ، ويتدفق الجمهور مهرولا إلى مدخله ثم إلى قاعته ، وبعد ذلك ، يخيم الصمت على الجميع دفعة واحدة ؛ فإذا ضحكوا ضحكوا فى آن واحد ، وإذا صفقوا اشتركت أيديهم جميعاً فى التصفيق . وفى فترات الاستراحة يتمشون فى وقار خلال الردهات، ويختلس بعضهم النظرات إلى بعض وإلى صورهم المنعكسة فى المرايا ، ويلتهمون الحلوى فى قاعة المرطبات ، ويدخنون السجائر على عجل فى قاعة التدخين ، ثم يجتمعون ثانية فى قاعة المسرح : ليحبسوا أنفاسهم من فرط النشوة ، وليضحكوا ويصفقوا . وبعد ذلك يغادرون المسرح فتطفأ الأنوار ، وتغلق الأبواب أو يستغرق المكان فى السكون حتى المساء التالى .

ولا ريب أنى كنت أعلم أنه تجرى فى المسرح « بروفات » كما تجرى حفلات ، ولكن لم أكن أعلم عن كنه هذه « البروفات » ولا عن الحيز الذى تشغله فى حياة المسرح أكثر مما يعلم عن ذلك الآلاف غيرى من المشاهدين .

فى دار غريبة

وقد كفى أن أمضى يوما واحدا داخل المسرح لتحطيم جميع أوهامى حول ما يجرى على خشبته أثناء النهار .

فقد اكتشفت أن المسرح يزخر فى الواقع أثناء النهار بحياة أشد عجيجاً منها أثناء الساعات القليلة التى تستغرقها الحفلات فى المساء .

وفى الساعة العاشرة من صباح ذلك اليوم الأول كانت دهاليز المسرح تغص بالممثلين ، وعلى خشبة المسرح كانت قد بدأت «بروفة» رواية La Périchole . وفى الوســط وضعت منضدة صغيرة ، وبجوارها سلم مترنح ، وعلى المنضدة وضع لسبب غير مفهوم كرسيان . وجلسنا نحن المبتدئين جانباً ، لا نفهم غير القليل جدا مما يجرى حولنا .

فما هذا البنيان العجيب ؟ أعرش هو أم شرفة ؟ .

وكان هنـاك رجال ونساء فى ثياب اعتيادية ، كبار وصغار ، سمان ونحاف ، بعضهم على حظ كبير أو صغير من الوسامة ، وبعضهم ليس منها فى شىء ، أى بعبارة وجيزة قوم لا يختلفون عمن نراهم فى كل مكان ، يأتون بفعال وحركات عجيبة ، حتى لتحسبهم بلهاء ، وهم يلوحون بأيديهم بلا انقطاع ، ويطلقون الصرخات ، ويقطبون جباههم ، جاهدين فى تمثيل « أهل البيرو » .

وكان أعجبهم جميعاً رجلا متوسط القامة ذا سترة زرقاء وسراويل أسطوانية الشكل كالتى كانت شائعة فى ذلك العهد ؛ فقد كان يرفع عقيرته بالصياح ؛ فيعلو صوته على أصوات الآخرين أجمعين . وكان يتهادى فى مشيته كالبط ، وقد باعد بين ساقيه حتى لتحسبهم ذراعى فرجار .

وكان نمير وفيتش دانتشنكو يشرف على « البروفة » فرأيته يبتسم راضيا وهو يراقب الممثل الذى كان يتحرك بهذه الصورة العجيبة ، ويغدق الثناء على ممثل آخر طويل القامة تجاوز سن الشباب ؛ كان يتنقل فى هدوء بين المقاعد والكراسى وهو يتأمل « أهل البيرو » الهائجين المائجين ، مغنيا أو متمتما بشىء غير مفهوم ، دون أن يبذل — على ما كان يبدو لى — أى جهد فى التمثيل ؛ فعلام كان المخرج يمدحه إذن ؟ وما الذى كان يؤديه هذا الممثل الذى كان يلوح لأول وهلة أنه لا يفعل شيئاً ؟ لقد بدا لى كل ذلك عجيبا مدهشا مليئاً بالألغاز .

ولم تكن « البروفة » وحدها كل ما حيرنى وأذهلنى ؛ فقد شعرت أنى لست مبتدئا فحسب ، بل كغريب نزل فى بلد أجنبى ليس له عهد بعادات قومه ورطانتهم . شعرت كالتائه فى بيداء ، وأحسست بالضيق الشديد فى هذه الدار الغريبة .

وإنى لأعلم الآن أن أولئك القـــوم الذين حللت بينهم لم يكونوا

يختلفون فى شىء عن غيرهم من الناس . ولكنهم بدوا لى عندئذ أبعد مما يكونون عن ذلك . . . ولم تكن ثياب النساء غاية فى حسن الهندام ، ولكنها بالقياس إلى ما كانت ترتديه زميلاتى فى المعهد الموسيقى ، أى فنانات المستقبل — كانت تلوح آية فى الأناقة والجمال . ولم ترقنى طريقة هؤلاء النساء فى التبختر ، ولا أظافرهن القرمزية ، ولا الخواتم التى كن يزين بها أصابعهن ، ولا أسلوب الرجال فى تقبيل أيديهن وكان لثم الأيدى من أشد ما أمقت ، وقد ظللت مدة طويلة أحجم عنه من حيث المبدأ .

وأثناء ذلك اليوم الأول طرقت أذنى عدة ألفاظ لم أفهم منها شيئا ولكنى بدلا من السعى فى استيضاح معناها ، حاولت ترديدها أكثر ما يمكن فى حديثى مع الممثلين حتى يحسبونى واحدا منهم .

والواقع أنى قبل أن ألتحق بالأستديو الموسيقى لم أكن مغرما البتة بشئون المسرح ، فترتب على ذلك أن حصيلتى من المفردات اللغوية كانت خالية من المصطلحات المسرحية ، وكان من العسير على فى بادىء الأمر التمييز بين هذه المصطلحات ؛ كنت أسمع ممثلا يقول عن ممثل آخر : «إنه لم يستوعب الشخصية التى يمثلها، أو إنه يفعل شيئاً لا يستطيع النظارة « أن يهضموه » فلا أفهم كنه هذا الشىء الذى ينبغى « هضمه » ، أو ماذا ينبغى أن يفعل الممثل « ليستوعب » الشخصية التى يمثلها .

الرجل المجلل بالسواد

ولكني أخذت رويدا رويدا آنس بهذه « الدار الغريبة » برطانتها وأسلوبها الخاص فى الحياة .

وبدأ عملى بالدراسة طبقا لطريقة ستانيسلافسكى ، وكانت التمرينات تشبه تلك التى كنت أؤديها فى كونسرفتوار شور ، حيث جعلونى أغنى أغنية « فى الحفل الصاخب » طبقا لهذه الطريقة . ولم أفهم شيئاً كثيراً من هذه التمرينات فى الكونسرفتوار ، ولكنى وجدتها هنا فى المسرح أيسر على الفهم وأشد متعة .

فقد كان من الممتع أن أخيط زرا وهميا على سترة بخيط وهمى ، أو أن أقلد ارتجالا مسلك رجل واقف فى مصعد ؛ وكنت أؤدى هذه التمرينات بنجاح ، فرضى عنى أستاذى .

ثم أدرجوا اسمى فى قائمة أصحاب المرتبات ، ولو أن مرتبى بوصفى ممثلا ناشئا كان متواضعاً جدا . لقد فتحت لى « الدار الغريبة » أبوابها ؛ لا لأنى كنت قد استرعيت انتباه نميروفيتش دانتشنكو أثناء الامتحان ، بل لأنه قد اكتشفت لدى قدرة على التمثيل .

ولكن الحق أنى لم أتلق دروسا فى التمثيل قبل بداية عملى على المسرح .

فقد كانت دراستى لطريقة ستانيسلافسكى قصيرة غير منتظمة ، ولم تبدأ دراستى الحق إلا على المسرح نفسه .

وعندما التحقت بالأستديو الموسيقى كانت فرقة مسرح موسكو الرئيسة تقوم بجولة فى الولايات المتحدة ، وكان هذا المسرح ، إلى جانب مايعرض على خشبته من إخراج الأستديو الموسيقى ، يستخدمه أيضاً مرة كل أسبوع الأستديو الثالث لمسرح موسكو (الذى يعرف الآن باسم مسرح فاختانجوف) لإخراج «توراندو» ، كما يستخدمه بين الحين والحين أعضاء الأستديو الثانى (الذى أصبح يدعى فيها بعد «فرع المسرح الفنى») ، وكانوا يمثلون «الطائر الأزرق»[1] ، فاستدعيت أنا وعدد آخر من المبتدئين لتمثيل «القوم المجللين بالسواد» .

وأولئك الذين شاهدوا «الطائر الأزرق» فى مسرح موسكو يتذكرون دون ريب أن سلسلة من المعجزات تقع فى هذه المسرحية : حيث تنبعث الحياة فى الأطباق ، ويسقط مصباح ويتهشم ، فتصعد منه شخصية تدعى «النور» ، وتحلق أشباح فى الفضاء .. وجميع هذه المعجزات هى من فعل «قوم مجللين بالسواد» يرتدون ثيابا من القطيفة السوداء ، ويقنعون وجوههم «بطرطور» له فتحتان للعينين ، ويلبسون قفازات وجوارب فوق أحذيتهم من القطيفة السوداء .

---

(١) إحدى مسرحيات مترلنك الشهيرة .

وتجرى شتى هذه المعجزات فى جو معتم على فراش من المخمل الأسود ، بحيث لا يستطيع أن يرى المشاهد غير الأطباق أو أرقام ساعة الحائط التى انبعثت فيها الحياة ، ويدور بها «القوم المجللون بالسواد» فوق خشبة المسرح كما ترى غلائل من الشاش تحلق فى الفضاء ؛ وهى فى الواقع معلقة على أطراف عصيان طويلة سوداء يحركها « القوم المجللون بالسواد » .

ولا يمكن أن يقال إن الأغراض البداجوجية الصرف كانت هى الحافز الذى دفع أساتذتنا إلى إسناد هذه الأدوار غير المرئية إلينا . ومهما يكن من أمر فقد ظلوا يعتبرون التمرينات أهم موضوعات دراستنا لفن التمثيل ، وأنا نفسى لم يخطر ببالى عندئذ أن انخراطى فى سلك «القوم المجللين بالسواد » يمكن بحال من الأحوال أن يكون إعدادا للتمثيل الحق . غير أنى أدرك الآن ، إذ ألقى بنظرة إلى الخلف على شهورى الأولى فى تلك الحرفة الجديدة الغربية ، أن التمارين التى كنت أعتمد فيها على الارتجال ، كانت — من الوجهة العملية — أقل فائدة لى من اشتراكى فى دور « القوم المجللين بالسواد ؛ فقد يبدو لأول وهلة أن الدور لا يتضمن أى ضرب من ضروب الخلق والإبداع ، ولكن الواقع أنى دعيت للقيام بدور معين ينطوى على مسئولية . .

فأول كل شىء أن كونى غير منظور أزال عنى رهبة المسرح ، وهو

أمر طبيعى بالنسبة لجميع المبتدئين ، وهكذا فلم يكن هناك خير من هذا الدور للتغلب تدريجيا على هذه الرهبة .

غير أن أهم ، ما استفدته من قيامى بهذا الدور أنه ربى فى الوعى بالمهمة التى ينبغى تأديتها ، وهذا أمر بالغ الخطر بالنسبة لأى دور ؛فإنه وإن كان القوم المجللون بالسواد « لا يراهم أحد» يشهد الجمهور أعمالهم ، ومن ثم فالمسئولية فى هذه الأعمال لا تقل فى واقعها عن تلك التى يتحملها الممثل « المنظور » .

وكثيرا ما كنت أحس بنوع من التكلف فى تأدية التدريبات ، ولم يكن من السهل دائما أن أجد أجوبة مقنعة على أسئلة مثل : « ماذا أفعل الآن ؟ ماذا أريد ؟ » فلو قلت : « إنى أبكى » أو أنى أضحك » ما كان هذا صحيحا ؛ لأن ذلك يدل على حال نفسية أكثر مما يدل على فعل . والفعل لا يصدر إلا عن قصد أو ، بعبارة أخرى ، عن إرادة . فأنت لاتستطيع أن تبكى « حقا » على المسرح إلا إذا كانت الدموع تنبعث عن رغبة بعينها ، كأن تريد مثلا إثارة العطف ؛ وعندئذ تستطيع فى يسر أن تجيب عن أسئلة أستاذك : « ماذا تفعل الآن ؟ ماذا تريد ؟ » ، فتقول صادقا : « أريد أن يرثى أحد لحالى » . ، إذ من واجب الممثل ، طوال الدور الذى يقوم به ، وفى شتى تفاصيله ، ألا ينقطع عن إرادة شىء محدود بعينه ، ومعنى ذلك أنه يجب عليه أن يكون له غرض واضح

يرمى إليه، ولا يختلف الأمر سواء أكان الدور صامتا أم ناطقا، وسواء أجلس الممثل بلا حراك أم تحرك، وفى هذه الحال فقط يستطيع أن «يمثل»، لا أن «يكون» على خشبة المسرح فحسب. وليس كل هذا إلا المبادئ الأولية من طريقة ستانيسلافسكى، ولكنى لاقيت صعوبة شديدة أثناء تدريباتى الأولى فى إدراك معناها إدراكا كاملا. وربما لم تكن الصعوبة تكمن فى فهم مدلولها بقدر ما تكمن فى الشعور بهذا المدلول. وهكذا: فبينما كان أستاذى راضيا عنى، كنت لا أشعر أنا بيقين من صدق تمثلى.

أما فى دور «الرجل المجلل بالسواد» فقد بدت لى مهمتى واضحة لا لبس فيها ولا التواء، ولذلك لم أشعر بأى إحساس بالتصنع ولا بأى نوع من خيبة الأمل.

وقد راقنى الدور: كنت على المسرح بالقرب من الممثلين اللذين يقومان بدورى «ميتيل» و «تيلتيل»، وبجوار «القط» و «الليل» وهما يمثلان ويتحدثان ويتحركان. وكان الجمهور يراهم ولا يرانى، فوجدت فى ذلك شيئاً كثيرا من المتعة والعبث المحبوب.

وكانت مهمتى تتلخص فى تحريك عصا طويلة سوداء، فتتحرك فى طرفها رقعة طويلة من الشاش سابحة فى الفضاء، ولكن هذه المهمة الآلية البحتة أصبحت فى الواقع مهمة فنية. ألم يكن من شأنى أن أجعل هذه

القطعة من الشاش تمثل شبحا يحلق ؟ ومعنى ذلك أنه لم يكن من الممكن أن يقتصر عملى على مجرد تحريك العصا فى أى اتجاه ، بل كان على أن أراقب تحليق رقعة الشاش ، وأحدد سرعتها أو تهاديها ، وأزن قدرتها على إرعاب الجمهور ، وبعبارة أخرى كان على أن أخلق شخصية الشبح لقد كان يبدو ذلك أمرا هينا — أشبه بألاعيب الأطفال — ولكنه كان فى الواقع فن تمثيل ، إذ أن المشاهد كان يرى الشبح الذى كنت أصنعه بيدى ، وكنت أعلم ذلك وأشعر به .

ومن الصحيح أن ما كان يرى على خشبة المسرح فى تلك الساعة لم يكن هو شخصى ، وإنما هو شىء من خلق ، فكل حركة من ذاك الشبح الهائم كان تعبيراً عن إرادتى وخيالى . .

وبينما كنت لا أشعر إلا فيما ندر ، عندما كنت أمثل الطبيب أو الشحاذ أو المقدم على الانتحار، بصدق الشخصيات التى أؤديها ، شعرت هنا بهذا الصدق شعورا تاما ، وغمرنى السرور لهذا الإحساس بالصدق .

إذن فقد أفدت من قيامى بدور « الرجل المجلل بالسواد » ؛ ولكن ذلك لم يكن كل ما فى الأمر ؛ إذ أن أهم ما يحدد قيمة الممثل الحق هو على الأرجح قدرته على « التجاوب » .

فليس فى وسع كل ممثل أن يسدد نظراته رأسا إلى عينى شريكه ،

وأن يصغى إليه ويرد على أسئلته ، أى أن يستجيب لعواطفه ، لا لما يتفوه به من عبارات أو لما يصدر عنه من إشارات .

وهذا النقص فى التجاوب هو أشد ما كان يؤنبنا أساتذتنا عليه أثناء التمرينات .

وفى دور « الرجل المجلل بالسواد » وقع هذا التجاوب بالفعل بالرغم عن أنى لم أكن على اتصال مباشر بالممثلين ، فقد كان تيلتيل وميتيل « يفزعان » من الشبح ، ومعنى ذلك أنه كان على أنا ، خالق الشبح ، أن أفزعهما . وكان شعورهما بالخوف يتوقف على مدى الشعور فى تحويم تلك الرقعة من الشاش ، وعلى حدة دوراتها ، وتحليقها المفاجىء إلى أعلى ، وهبوطها المنقض إلى أسفل أثناء طيرانها الحلزونى . فكان هذا نوعا من التجاوب ، أى نوعا من الديالوج بغير كلمات ، ولكنه مع ذلك ديالوج .

ولهذا أتذكر دور « الرجل المجلل بالسواد » فى امتنان بوصفه خطوة أولى فى سبيل إتقان فن التمثيل .

الإفراط فى التحفز أو فى الهدوء

وأخيرا تهيأت لى الفرصة للظهور أمام الجمهور .

فقد أسند إلى دور الكاتب الصامت فى رواية La Pèrichole .

وكان على أن أدخـــل المسرح فى أعقاب رجلين ثملين من مسجلى العقود ، وأساعدهما على الجلوس . ثم أقدم ريشة إلى La Pèrichole لتوقيع عقد الزواج .

وقد قام ياكوف جرمسلافسكى فنان الماكياج الشهير بمسرح موسكو بعمل الماكياج لى وإحكام جمة الشعر المستعار على رأسى ، فلما نظرت فى المرآة رأيت عينين شاحبتين فزعتين تشخصان إلى من تحت حاجبين أسودين على وجه « إسبانى » برتقالى الخدين .

وعندما ظهرت على خشبة المسرح ساندا المسجلين المترنحين ، خيل إلى أن جميع النظارة يرقبوننى أنا وحدى ، وأنه لابد أن يكون هناك خلل فى ردائى ، وأقبلت « لابيريشول » لتوقيع العقـد ، فـكان من ارتباكى أن رشقت الريشة فى خدها . فنسيت « لابيريشول » دورها لحظة ، وعادت الممثلة باكلانوفا ، ولـكنها لم تغضب بل ابتسمت ، وكان ينبغى طبعا أن أشعر بالامتنان لها على ذلك ، ولـكنى كنت فى حال من الاضطراب عندئذ بحيث كنت فى حاجة إلى أكثر من ابتسامات التشجيع كى أثوب إلى رشدى .

وبعـد قليل تغلبت على رهبة المسرح ، ولـكن الشعور الذى عقب هـذه الرهبة لم يكن للأسف ذاك الذى ينبغى أن تـكون عليه حال الممثل .

وعندما تخيلت لدى ظهورى على خشبة المسرح أن جميع الأبصار مسلطة على ، كنت ولاشك مخطئا ؛ فلا فى هذه المناسبة ، ولا فى أية مناسبة لاحقة كنت موضع اهتمام أحد من النظارة ؛ ذلك أن عين المشاهد لا يتسع أمامها الوقت للاستقرار على شخصية الكاتب وحده.

وحينما كنت أؤدى دور « الرجل المجلل بالسواد » لم يكن فى وسع النظارة أن يرونى. ولكن العيون كانت تتبع باهتمام ذاك الشبح المصنوع من الشاش الذى كنت أحركه فى الفضاء. لقد كنت أحس بذلك وأشعر أنى ممثل .

أما عندما كنت أمثل دور الكاتب على خشبة المسرح المضاءة بالأنوار الكشافة فقد كنت باديا للعيان من كل جانب، ولكن لم ينظر إلى أحد لأنه لم يكن هناك ما يدعو إلى ذلك ، فكانت الأبصار تتنقل عابرة إياى ملتفتة تارة إلى نائب الملك ، وتارة إلى « لابيريشول » أو إلى « بيكيللو » أو المسجلين الثملين أو « دون بدرو » المترهل البدن .

وكان من الطبيعى - أن ينتهى بى الأمر إلى الاطمئنان إلى دورى ، ولكن هدوئى كان مفرطا ، وهو أمر يعد فى فن التمثيل أخطر من الإفراط فى التحفز فليس من حق الممثل أن يشعر على خشبة المسرح وكأنه فى بيته ؛ لأن هذا الشعور يفسده ، ويضعف شخصيته ، ويفقده

روح النشاط والتوثب ؛ فمن الإفراط فى التحفز ـ أى رهبة المسرح ـ ينبغى أن يتطور الممثل إلى نوع من التوثب النشيط الخلاق ، والهدوء المدروس المحبوك ، لا الهدوء القائم على عدم الاكتراث . ولو أن اللاعب على الأراجيح فى السيرك اعترته نوبة عصبية لوقع حتما ، ولو أنه ـ من الناحية الأخرى ـ كان هادئا هدوء من لا يبالى ، فقصر فى استجماع قواه ، وتعبئة عضلاته أى إذا أعوزه ما يدعوه لاعبو السيرك « بالحمية » لوقع أيضا بكل تأكيد .

ولهذا لم أفد من دور الكاتب ، لا فى المرحلة الأولى من التحفز الناجم عن رهبة المسرح ، ولا فى المرحلة الأخرى من الهدوء السلبي المفضى إلى اللامبالاة . فلم يكن الأمر أمر خلق دور أو إحساس بالحركة ؛ ومن ثم لم يكن هناك دور حقا بالرغم من ظهورى على خشبة المسرح المضاءة بالأنوار الساطعة مزدانا بالماكياج والثياب المسرحية . فإذا أمكن اعتبار هذا الدور « المرئى » الأول على أنه قد زاد خبرتى كممثل ، فينبغى أن ينظر إلى ذلك على أنه كان من باب التجارب السيئة ؛ إذ أنه من الخطير جدا بالنسبة للمبتدىء أن يتعلم مجرد « الصنعة » .

النصف الثانى

ولقد أفدت فائدة أكبر من دور قمت به بمجرد الصدفة. ولم يسنده إلى أحد ، ولم أمثله ـ فضلا عن ذلك ـ على خشبة المسرح .

فقد كنت شديد الإعجاب بإخراج مسرح ڤاختا نجوف لرواية « توراندو » Turandot ، فكنت كثيرا ما أطلب تصريحا بالدخول للجلوس على درجات السلم الموصل إلى الشرفة لمشاهدة الرواية

وكنت أعجب على الأخص بشوكين Shchukin فى دور «تارتاليا» Tartalia

وتعلمت تقليد طريقته فى التهتهة، فكنت أسلى فرقتى بتقليده أثناء الاستراحة بين فصول « العصفور الأزرق » .

ولابد أن أحدا قد أخبر نميروڤيتش دانتشنكو بذلك ، فقد دعيت لتمثيل جزء من دور « تارتاليا » فى حفل مخصص لرجال المسرح بمناسبة عيد رأس السنة .

ولم يدفعنى غير سذاجتى إلى قبول هذا الاقتراح ، فلو أنه عرض على الآن ما تجرأت على قبوله بأية حال ، بل إنى لأشك فى إمكانى تأديته .

ولكنى عندئذ رحت أحوك بنفسى سترة وسروالا قصيرا من قطعة من القماش الأخضر وجدتها فى البيت ، وأقحمت وسادة تحت حزامى ، وألصقت أنفا من « الكرتون » على وجهى وأسندت عليه نظارة ، ثم ظهرت فى رباطة جأش أمام الجمهور الذى كان يجلس حول موائد .

وكان هذا الجمهور يضم عددا من الشعراء والكتاب والممثلين من المسارح الأخرى ، وعلى نميروفيتش دانتشنكو نفسه .

وقد نجحت فى تأدية الدور، فأخذوا يقدمونني إلى مختلف الحاضرين من مشاهير الأدباء والفنانين .

فما سر هذا النجاح ؟

هل يرجع فقط إلى سذاجتى وعدم شعورى بالمصاعب التى كانت تعترض طريقى ؟ هل كان طيشى الصبيانى هو مصدر جسارتى المسرحية وإيمانى بصدق تمثيلى ؟ .

كلا ، طبعاً .

فلم يكن ذلك هو كل ما فى الأمر ، وإن كان يفسر بعضا منه .

وإنما كان يرجع الفضل فى نجاحى إلى شعورى القــــوى بشخصية « تارتاليا » ، فأصبح فى وسعى أن أقول أى شيء ، وأن أرتجل ، وأوجه الحديث إلى الحاضرين ، وباختصار أن أفعل ما أشاء دون أن أخرج عن دورى لحظة واحدة ، وكأنى كنت قد تقمصت هذه الشخصية عندما ارتديت السروال القصير والسترة الخضراء .

والغبطة التى يشعر بها الممثل عندما يستحوذ على ناصية الدور الذى يقوم به هى غبطة عظيمة حقا ، ولا يشعر بها أحد حتى أشد الموهوبين من الممثلين فى كل مايقومون به من أدوار ، بل إنهم لايتمكنون دائماً حتى فى أدوارهم الناجحة من الاحتفاظ بشعورهم القوى بالشخصيـــة التى يمثلونها من بداية الدور

حتى نهايته ، فهم أحيانا يشتد اقترابهم منها ، وأحياناً ينحرفون عنها ، فيتناوب الصدق والزيف فى تمثيلهم ، وربما لا يلاحظ الجمهور ذلك ، ولكن الممثل يشعر به دائماً . . . وبسبب هذه الإحساسات نراه يعجب بأجزاء بعينها من الدور ، وينفر من أجزاء أخرى . والأجزاء التى لا يميل إليها هى فى الغالب تلك التى لا يشعر فيها بالشخصية التى يمثلها شعورا صادقا عميقاً .

فكيف حدث أنى تمكنت — أنا الغرير — من تذوق تلك الغبطة؟ كيف تمكنت من تقمص ذاك الدور بحيث ظللت أمسية بأكملها أعيش داخله فى يسر وهناء ؟ إن الجواب عن هذين السؤالين لا يدعو إلى الزهو والافتخار .

فقد نجحت لأن السبيل إلى تلك الشخصية كان سهلا نسبيا ، إذ أن كل دور يشتمل على قسمين : خلق الشخصية ، ثم تقمصها . والقسم الأول يقتضى حظا كبيراً من الخيال الخلاق ، ومن المستحيل تقمص شخصية ما لم تتمكن من تخيل الشخص الذى تمثله ، فى كل ناحية من نواحى نفسيته ومسلكه ومظهره الخارجى .

وكلما تجسمت هذه الشخصية وبرزت قسماتها فى خيالك ، تيسر لك تقمصها على خشبة المسرح .

وهكذا ترى أن القسم الأول من الجهد اللازم لتمثيل الدور الذى

قمت به كان قد أنجزه شوكين Shchukin من قبل ، فخياله هو الذى خلق شخصية تارتاليا العجيبة بجميع تفاصيل نفسيتها ومسلكها ومظهرها الخارجى .

وبذا لم يكن لخيالى دور ما فى خلق هذه الشخصية ، وإنما اقتصر عملى على التقليد . ولما كانت الشخصية التى خلقها شوكين واضحة المعالم والقسمات لم يكن من العسير على أن أقلدها .

ومما لا شك فيه أن التقليد لا يخلو من تمثيل ، ولكن هذا التمثيل لا يعدو أن يكون نصف العبء . ولقد عرفت ممثلا كان فى وسعه أن يقلد ستانيسلافسكى ببراعة مدهشة ، ولكن هذا الممثل نفسه كان يخفق فى الأدوار الأخرى ؛ ذلك أن قدرته على الملاحظة كانت لا تكفى إلا خلق شخصية مقلدة ، على حين يحتاج خلق شخصية جديدة مستقلة إلى خيال الممثل وقدرته على الاختيار والتوليف والتوحيد بين العناصر التى يتوصل إليها بالملاحظة . وهذه القدرة هى بلا ريب ما كان يفتقر إليه ذلك الممثل .

ولهذا فبالرغم من نجاحى الظاهر فى تمثيل تارتاليا ، لا أستطيع أن أعتبر هذا الدور بمثابة دورى الأول .

لقد برهنت فى هذا الدور على أن لدى من قوة الملاحظة ما يكفى

تمثيل شخصية خلقها ممثل آخر ، وعلى أنى لا أخلو من قدرة على تقليد تلك الشخصية وتقمصها .

غير أن تقمص شخصية ليس إلا القسم الثانى من الجهد الذى ينبغى أن يبذله الممثل للقيام بدوره .

أما كيف يتوصل إلى تأدية القسم الأول من هذا الجهد ، أى كيف يتوصل إلى خلق الشخصية نفسها ، فهذا ما لم يكن لى علم ولا دراية به .

———

الفصل الخامس

دور

على أن ماقمت به فى حفلة رأس السنة قد نفعنى ، فلم يمض يومان أو ثلاثة حتى دعيت لتجربة دور « تيرابو » Terapot فى رواية لابيريشول .

وقد كان الدور قصيرا جدا ، ولايستغرق أكثر من بضع دقائق فى فصول الرواية الثلاثة ، ولكن تلك الدقائق كانت مخصصة له ، وعلى ذلك فقد كان الدور دورا بمعنى الكلمة .

ذلك أن « تيرابو » — بالإضافة إلى مسئولياته بوصفه رئيس التشريفات — له دور بعينه فى موضوع الرواية ، فهو يحاول أن يجعل بنت أخيه محظية نائب ملك إسبانيا ، ولكن نائب الملك يقع على غير توقع فى غرام « لابيريشول » المغنية المتجولة ، وعندئذ يكيد تيرابو لها بالسعى فى إثارة الوصيفات ضدها .

وكل هـــذا يجرى فى حديث قصير موجه إلى الوصيفات ،

ولذا لم تزد العبارات التى كان ينبغى لى حفظها « للتسميع » على صفحة واحدة .

أمام باب موصد

وأخذت فى المرانة على الدور أمام امرأة قصيرة نحيلة .

وكانت بين الحين والحين تضع يدها فى شعرها الكث الكستنائى ويتغير فى الوقت نفسه التعبير المرتسم فى عينيها اليقظتين الرماديتين ، فكانتا تارة تبدوان متجهمتين ؛ وتارة فزعتين ؛ وأحيانا تدلان على الفرح ، ثم لاتلبثان أن يعتريهما ارتباك صبيانى .

وكنت أحسب فيما قبل أن المخرجين لابد أن يكونوا قوما متعنتين أقوياء الإرادة . يعلمون سلفا علم اليقين ماذا يريدون أن يؤديه الممثل .

ولكن كسينيا كوتلوباى لم تكن كذلك على الإطلاق ، فأدهشنى ذلك ولاسيما أنها كانت فيما مضى زميلة ڤاختانجوف ، وقد أخرجت « تيراندو » بالاشتراك معه .

وعندما صافحت يدها البضة لم أكن أعلم ماذا سيكون شأن هذه المرأة الضامرة بالنسبة إلى .

ولم تمض نصف ساعة حتى اتضح جليا أنى لا أعرف شيئا البتة من فن الإلقاء .

فلسبب ما كنت أشعر بالخجل من تلاوة العبارات التى كان ينبغى لى إلقاؤها ، ولعل مبعث الخجل أنى كنت أمثل أمام فرد واحد ، فكنت أحس طوال الوقت أنى متكلف متصنع ، ولا أحسن اختيار النبرات .

وعندما كنت ألوح برقعة « الشاش » فى رواية « الطائر الأزرق » كانت فى ذهنى فكرة واضحة تمام الوضوح عن الدور الذى أقوم به . لقد كنت أخلق شبحا ، وكذلك لم أشعر بأى ارتباك لدى تمثيل « تارتاليا » ، فقد كنت أقلد « شوكين » .

ولكن ماذا ينبغى أن أفعل الآن ؟ كيف أتكلم بلسان شخص لم أعرفه ولم أره ولم أسمعه ؟

ومن الصحيح أنى كنت أعرف نصيحة ستانيسلافسكى وهى : « على الممثل أن يضع نفسه فى الموقف المعين » .

ولكن ذلك لم يكن من شأنه أن يسهل الأمور ، فذاك « الموقف المعين » كان يتعلق بشخصية « تيرابو » نفسه إذ بدونه يتغير الموقف . وبالاستناد إلى النص ، لم تكن تلك الشخصية تماثل شخصيتى ، لا فى جوهرها ولا فى مظهرها الخارجى .

وكنت قد قرأت العبارات التى ينبغى لى إلقاؤها عدة مرات فى البيت ، وحفظتها عن ظهر قلب ، ولكن ذلك لم يجعلها تبدو إلا أكثر غرابة .

فكيف يمكن إطلاق تلك القوى الباطنة التى تتيح للمثل أن يتقمص شخصية أخرى وتشعر بمشاعرها كما لو كانت مشاعره الخاصة ؟

لقد راجعت النص بأكمله بمعاونة كسينيا كوتلوباى ، وحاولنا استيضاح كل جملة فيه ، وما كان يعنيه « تيرابو » منها ، وكيف كان يكشف عن نواياه ، وأين بلغت تلك النوايا غايتها ، وأخذنا نتخيل نظراته وحركاته وتصرفاته ، فاستقر رأينا فى النهاية على أنه لم يكن على الأرجح ذلك الرجل المترهل الذى كان قد تصوره أحد الممثلين السابقين، بل كان شيخا ضامرا منحنى الظهر .

وقد كان من الممتع حقا أن نتحدث عن كل ذلك ونتخيل شخصية تيرابو ، ولكن ما كدت أحاول تطبيق ما يمثل فى خيالى ، وآخذ فى التكلم والتحرك ، حتى كان يبدو كل شىء من جديد مصطنعا يدعو إلى الرثاء.

فقد كنت أشعر كل مرة كأنى أمام باب مغلق ، وإن كان هذا الباب قد أصبح من الزجاج فغدا فى إمكانى أن أرى ما يدور خلفه .

ولفتح ذلك الباب كان ينبغى لى أن أشعر بنفسى بالنسيج الذى خلقت منه تلك الشخصية ، ولكن أحسست بالعجز عن استثارة هذا الشعور فى نفسى .

طريقة مداورة

وعندئذ اقترحت كسينيا كوتلوباى طريقة لم يستعملها قط ممثل من قبل ، ولم يفكر فيها طبعا أى مخرج .

ولاشك فى أن هذه الطريقة المراوغة كانت بالنسبة لى أقرب الطرق، وربما الطريقة الوحيدة الممكنة .

فقد كانت كسينيا كوتلوباى تعلم أن حرفتى الأصلية هى فن التصوير كما أنها لاحظت مرة أنى أحضرت أراجوزا من صنعى إلى المسرح وسليت به الممثلين أثناء شرب الشاى فى قاعة المرطبات ، فاقترحت أن أصنع أراجوزا يمثل « تيرابو » ، ذلك الشيخ الضامر الساخط الأحدب الظهر الذى أمكننا أن نتصوره فى خيالنا ، لكى أجرب بوساطته دورى المقبل .

فطربت أشد الطرب لهذه الفكرة ، ولم يمض يومان أو ثلاثة حتى كنت قد أنجزت صنع شيخ ذى لحية وشعر طويل .

وأحضرت الأراجوز لعمل « البروفة » ، ودسست يدى داخله محاولا تمثيل « تيرابو » بوساطته ؛ وعندئذ لم تعد العبارات تشغل خاطرى : لقد ظلت هى بلاريب عباراتى ، إذ كنت أنا الذى ألقيها ، ولكنها

كانت أيضا عبارات الأراجوز ، أو هو الذى كان يتحدث فى الظاهر ، وهكذا تبدد شعورى بالتكلف ، وانطلقت العبارات حية تنبض .

ولكن ما لبث أن اتضح لنا أن هذا الأراجوز لا يشبه كثيرا الشخصية التى كان عليه أن يمثلها .

كنا فى حاجة إلى نموذج أشد مكرا وقبحا ، وأشد خسة بطبعه ، وبعبارة أخرى ، بدأ خيال الممثل يعمل ،لا الخيال الأدبى أو الخيال الذهنى الذى كثيرا ما يعوق الممثل عن الشعور بالشخصية ، وإنما الخيال التجسيمى الشعورى الذى لا غنى عنه للمثل ، ويصعب فى كثير من الأحيان التعبير عنه بالكلمات .

واستقر رأينا على أننا فى حاجة إلى أراجوز آخر ، فصنعت نموذجا جديدا « لتيرابو » ، أصلع الرأس ، بغير لحية ، معقوف الأنف .

ولكن هذا الأراجوز أيضا لم يرض خيالنا الذى كان قد أخذ فى التعمق . .

وتوقفنا ، فى آخر الأمر ، عند الأراجوز الثالث . كان رأسه غاطسا بين كتفيه . وكان وجهه غير متماثل الجانبين . فقد كانت جبهته العريضة تميل على أحد الحاجبين ، وكان ذقنه بارزا كذقن فيليب الثانى فى لوحة فلاسكيز وبالاستناد إلى التجعدات المرتسمة على جانبى الشفتين الذابلتين ، حكمنا بأن صوت « تيرابو » لابد أن يكون على الأرجح عاليا مداهنا معسولا إلى حد يبعث على الاشمئزاز .

ولكن الغريب فى الأمر أننا لم نستخدم هذا الأراجوز الثالث إلا قليلا جدا أثناء البروفات ؛ فلأنه كان يبدو مطابقا تماما للشخصية التى أريد أن يمثلها ، ولأنه أضحكنا كثيرا باتفاق تعابير وجهه مع العبارات المفروض أن ينطق بها — شعرنا بالرغبة فى توسيع نطاق تصرفاته ؛ فقد كان أراجوزى بغير ساقين ، ولكننا كنا نريد أن نرى كيف يمشى « تيرابو » وكيف يتحرك ، وكانت ذراعا الأراجوز قصيرتين نحيلتين . ولكننا كنا نريد أن نراهما طويلتين شبيهتين بالمخالب كذراعى أحدب عجوز .

وهكذا وجد خيال الممثل طريقه ، وأخذت شخصية « تيرابو » تتجسد أمام عينى ، لا فى مظهرها الخارجى ، بل فى طبيعتها الحية الحقيقية . فرغبت فى تمثيله . أى فى أن أشخص بنفسى كل مقومات شخصيته : طبيعته ونواياه وتصرفاته .

تقمص الشخصية

وبذا فرغت من النصف الأول من مهمتى فى خلق الدور ، وبدأت فى معالجة النصف الأخير منها ، أى السعى فى الاندماج كلية فى الشخصية وتقمصها .

وبدا لى أن من الممتع أن أكلف تيرابو مهام تختلف تمام الاختلاف عما يقوم به على خشبة المسرح .

فتصورت مثلا أن القاعة التى تؤدى فيها « البروفات » معرض للصور ،

وأن « تيرابو » أحد الزوار الذين جاءوا لمشاهدة المعروضات . ولما كان في زمرة الزوار فهو يتجول فى قاعة المعرض فى غير حرج أو تحفظ عاملا على ألا تعوقه عاهته عن الانطلاق هنا وهناك هادئا منبسطا . وجعلت « تيرابو » يؤدى أعمالا اعتيادية مما يفعله الناس فى حياتهم اليومية كأن يرفع إبريق الشاى ، أو ينشر الخشب للدفأة ، أو يقرأ جريدة ، كى يتسنى لى فهم مشاعر « تيرابو » عندما يكون بعيدا عن أعين الرقباء ، أى عندما لا يفكر فى مظهره .

وأخذت أتعود تقمص هذه الشخصية فى شتى الظروف ، والواقع أن الإنسان لا يتغير بتغير الظروف ، وإنما يبدو فقط فى أشكال متباينة ، مع بقائه هو هو فى صميم نفسه .

وهذا يعنى أن الشخصية المسرحية يجب أن يشعر بها الممثل شعورا عضويا بحيث تستطيع أن تواجه شتى المواقف ، وعندما يتحقق ذلك « يتلبس » الممثل بالدور كما لو كان جلدا جديدا ؛ وهذا الشعور بالانسجام والإحكام يثير فيه ذلك الإحساس بالغبطة والحرية الباطنة التى هى من خصائص الممثل . وعندما يشعر بهذه الحرية يصبح الدور الذى تتضمنه المسرحية مجرد واحد من أدوار عدة ممكنة ، أى مجرد جانب من حياة الشخصية وليس حياته بأسمها ؛ وبذا يصبح تمثيل ذلك الدور يسيرا طبيعيا .

وعندما أزفت ساعة عمل « البروفة » مع بقية الفرقة لم أشعر بأدنى صعوبة فى التمثيل ، فأثنى على زملائى ؛ وقد فوجئوا بشخصية « تيرابو » الجديدة كما تصورتها ، أى رجلا عجوزا خسيسا مقيتا ، فاسترعى ذلك مزيدا من اهتمامهم .

وأخيرا دقت الساعه لأتقمص هذه الشخصية بمعنى الكلمة ، أى بارتداء الملابس المسرحية وعمل الماكياج .

ولما كنت أضع الأراجوز الذى صنعته نصب عينى دائما ، فقد حاولت أن أبدو مثل ذاك الذى كان بمثابة النموذج الأصلى لدورى .

ولم تكن الأصباغ لتكفى هذا الغرض ، فكان لابد لى من الالتجاء إلى القطن والشاش لتجسيم الذقن والأنف البارزين ، وإلى معجون « البلاستيسين » لإبراز النتوءين على حاجبى . وقد جعلت النتوءين يمتدان إلى الجبهة كى تبدو كأنها معلقة فوق العينين .

وقد عانيت مشقة كبيرة كذلك فى شأن الملبس ؛ فقد صنع لى الحناطون فى البداية صديريا ذا حدبة على الظهر ، وسترة لها ياقة هائلة منشاة .

ولكن تبين أن الحدبة المصطنعة لم تجعل منى البتة رجلا أحدب . فكان لا بد لهذا الغرض من إطالة ساقى وذراعى ، وتقصير جذعى .

ولإطالة ذراعى كان لابد من وضع حشو على كتفى ، وتقصير أكمامى — على الرغم مما قد يبدو فى ذلك من غرابة — بحيث يظهر من معصمى أكبر قدر ممكن .

ولإطالة ساقى زود حذائى بكعبين مرتفعين ، وفرش فوق ذلك بنعلين من الفلين .

وأخيرا لتقصير جذعى كان لا بد من لف قماط عريض عال حول خصرى حتى كاد يبلغ الترقوتين .

وكنت أثناء ارتداء هذه الملابس أظن أن التمثيل سيصبح بفضلها أشد يسرا ، وخاصة بعد ما رأيت فى المرآة شخصا يطابق تمام المطابقة ما كنت أتصوره عن « تيرابو » .

ولكن العكس هو الذى حدث .

فقد التوى الدور من جراء هذه الملابس والماكياج . وشعرت كأنى خرجت من الشخصية فأصبحت وحيدا تعسا .

وكنت فيما قبل أقوس ظهرى وأرفع كتفى وأجذب رأسى بينهما ؛ لأبدو فى صورة الأحدب . وكنت أرفع إحدى عينى إلى أعلى ، وأمط شفتى السفلى للتعبير عن وجه « تيرابو » ، أما الآن فلم يعد الظهر الأحدب والوجه من صنعى ، بل من صنع الخياطين وصانع الماكياج . ولم أعد أرفع كتفى بنفسى ، وإنما ترفعهما حشيتان من القطن ، أما ذقنى

فأصبح شيئا مستعارا ملصقا على وجهى ، وأصبح ما اكتسبته من عادات فى تأدية بعض الحركات الجسمانية مجرد عقبة تعوقنى عن إجادة التمثيل ، فكان لا بد لى من إعادة التمرينات من جديد حتى آلف الملبس المسرحى والكعبين العاليين والذقن والأنف المستعارين ألفتى لسترتى الخاصة وذقنى . ولم يستقم لى الأمر إلا بعد ما أخذ يروقنى صوت قعقعة كعبى العاليين ، وبعد ما نسيت يداى أنهما تحملان قفازين ؛ وعندئذ فقط تجرأت كسينيا كوتلوباى على تقديمى إلى نميروفيتش — دانتشنكو .

عثرتى فى الليلة الأولى

وفى أثناء الاستراحة السابقة للدور الذى ظهرت فيه ، جاءت كسينيا كوتلوباى إلى غرفتى ، وفحصتنى من قمة رأسى حتى أخمص قدمى ، وشجعتنى ببضع كلمات ، ثم توجهت إلى قاعة الاستماع . وصعدت أنا إلى الدور الأعلى ، ووقفت فى الردهة الصغيرة خارج غرف ملابس السيدات لإعادة تلاوة دورى مع « الوصيفات » .

وكان قد شاع بين أعضاء الفرقة أنى ممثل جيد ، وكما يحدث فى مثل هذه الظروف ، كان الجناحان يغصان بقوم يتوقون إلى رؤية وجه الممثل الجديد .

وكان من الطبيعي أن يثير كل ذلك كثيرا من الزهو فى نفسى ، فمثلت دورى وأنا مغتبط أشد الاغتباط .

وكنت أتوقع أن أرى كسينيا كوتلوباى أثناء الاستراحة التالية ؛ فقد كنت أنتظر منها أن تأتى لتؤكد لى نجاحى ، ولكن شيئا ما عاقها فلم تحضر ، وقلت لنفسى : ربما هى مشغولة بالحديث مع شخص ما ؛ ومضت خمس دقائق ، ثم عشر ، وانتهت الاستراحة ، ورفع الستار عن الفصل التالى ، ولكنها لم تظهر ، فهرولت إلى باب خشبة المسرح ، وهناك أخبرنى أحدهم أن كسينيا كوتلوباى قد بارحت المسرح أثناء الاستراحة السابقة قبل ظهورى على خشبة المسرح ، فكلمتها بالتليفون وأنا فى أشد القلق والحيرة : فقالت لى : « سوف نتحدث فى الأمر غدا » . . . وذلك فى لهجة جافة صارمة .

تبدد بذلك على الفور كل ما أثاره دورى الأول فى نفسى من بهجة وغبطة ، وكرهت ذقنى المستعار وحدبى وكعبى العاليين ، فأسرعت إلى خلع ملابسى وإزالة المعاجين والمساحيق عن وجهى .

وفى اليوم التالى قابلت كسينيا ، فقالت لى باللهجة الجافة نفسها : « لقد صعدت أمس إلى الطبقة العليا قبل ظهورك على المسرح لأسمعك وأنت تعيد تلاوة دورك ، وكنت قلقة عليك ، وأخشى عليك من الارتباك والتخبط ، ولم أرد أن ينتقل إليك قلقى ، فوقفت أنصت إليك من الدهليز . واستنتجت من صوتك أنك مزهو بتمثيل دورك أمام

السيدات . بل الواقع أنك كنت تسعى فى استثارة إعجابهن .

وفى تلك اللحظة أضحت زميلاتك بالنسبة إليك مجرد متفرجات ، أى أنهن لم يعدن زميلات ، وهكذا لم تكن تتحدث إليهن بلسان « تيرابو » وإنما كنت تلقى بعباراته فى الفضاء ، ولم يرقنى على الإطلاق هذا التباهى فى التمثيل قبيل ظهورك على خشبة المسرح ببضع دقائق . وهناك فارق شاسع بين التمرين والتمثيل على خشبة المسرح ، فالتمثيل بمعنى الكلمة لا يكون إلا على خشبة المسرح ، أما أثناء التمرينات فواجبك هو أن تختبر نفسك ، وتصقل أسلوب إلقائك ، وتحيط بالدقائق .

« وإنى على يقين ، فضلا عن ذلك ، أنك أثناء وجودك على خشبة المسرح قد مضيت تمثل لزملائك الواقفين فى الجناحين ، فإذا كان هذا هو ما حدث بالفعل ، لم يكن تمثيلك تمثيلا . وإنما مجرد غرور وخيلاء .

« ولم أرغب فى رؤيتك وأنت تفعل ذلك ، ولذا غادرت المسرح » .

ولا أظن أنى فهمت جيدا كل ما ماقالته لى كسينيا كوتلو باى عندئذ ، ولكنى كنت على يقين من خطئى . وشعرت أنها وصفت أدق الوصف ماكانت عليه حالى النفسية على خشبة المسرح وفى الردهة الصغيرة . فالواقع أنى لم أكن عندئذ أفكر فى الدور ، ولا فى مسئوليتى

بالنسبة للعرض في مجموعه ، وإنما في أشياء أخرى لا تمت للدور بصلة كالاعتداد بالنفس ، ومثل ذلك من الأمور المعيبة .

ولدى ظهوري في المرة التالية على خشبة المسرح ، لم أكن من الثقة بنفسي كما كنت في المرة الأولى ، وربما لم أحسن التمثيل ، ولكني منذ ذاك فصاعداً أخذت أندمج في الدور بوصفه عنصراً في مسرحية تمثل أمام جمهور ، واستعدت تدريجاً ما كنت قد تعلمته أثناء التمرينات . وعدت أحس بالغبطة في تقمص دوري دون إفراط في التباهي .

أستاذتي :

ولم تأت كسينيا كوتلوباي لمشاهدة تمثيلي إلا بعد حفلات عدة ، ودون إخطاري . وفي اليوم التالي أدلت بعدد من الملاحظات ؛ فأثنت على تمثيلي من بعض الوجوه ، وانتقدت أشياء أخرى مقترحة طريقة إصلاحها . وقد أسعدني أن أرى أنها لا تنوي التخلي عني كما كنت أخشى أن تفعل . ولو أن ذلك حدث لكنت قد شعرت أني أشبه برجل كفيف تركه مرشده وسط ميدان في مدينة تعج بالحركة . ولم يكن الأمر يقتصر على أن كسينيا كوتلوباي سوف تصلح أخطائي وتساعدني على إتقان التمثيل ، وإنما كان يفوق ذلك ويتجاوزه .

فكل إنسان ، مهما تكن مهنته ، وحتى لو لم يكن مبتدئاً ، في حاجة

إلى أن يكون لديه من يستطيع استشارته وطلب معونته ويعتبره حجة فى الأمر ليس بعدها حجة .

وإذا كنت تثق بامرئ ما هذه الثقة ، فلن تحاول — مهما تكن قسوة أحكامه على مسلكك أو أغراضك — أن تراوغ لتبرير ما قد يكون من زيف أو غش فى عملك .

ولقد وثقت بكسينيا كوتلوباى ثقة لا حد لها من يوم أن قابلتها ؛ ولهذا كان التقائى بها يعنى بالنسبة إلى شيئاً أكثر بكثير من مجرد الالتقاء بأستاذ ومخرج محنك

ومن حسن حظى أن كسينيا كوتلوباى لم تتخل عنى ، لقد كانت أمينة بلا رحمة فى أحكامها على عملى . وظلت حتى نهاية حياتها القصيرة أستاذتى بأوسع وبأكمل ما فى هذا اللفظ من معنى .

وقد زرتها مرة فى المستشفى قبل وفاتها ببضعة أسابيع ، وكنت قد نقلت قبيل ذلك من مسرح نميروفيتش — دانتشنكو الموسيقى إلى مسرح موسكو الفنى الثانى . وهنا لك أسندوا إلى مهمة القيام بدور بالنيابة عن الممثل الفنان المبدع « أزارين » . فلا غرو أن كانت مهمة محفوفة بالمخاطر وتنطوى على مسئولية جسيمة ، ولقد كانوا يعتبروننى فى المسرح الموسيقى ممثلا قديرا ولو أن صوتى لا يصلح للغناء ، أما فى المسرح الفنى فكانوا يعتبروننى على العكس مغنيا لا بأس به ، ولكنهم كانوا يشكون كثيرا فى

قدرتى على التمثيل ؛ وهكذا أصبح الدور الذى كان على أن أقوم به بالنيابة ، بمثابة اختبار لحقى فى أن أحتل مكانى على الأقل بين المبتدئين ، فكان من الطبيعى أن يعترينى الهم والقلق .

وعندما توجهت لزيارة كسينيا كوتلوباى فى المستشفى كاشفتها بما أشعر به من قلق إزاء دورى الجديد .

فابتسمت أول الأمر تلك الابتسامة الغامضة التى تفتر عنها ثغور من أثقل عليهم المرض عندما يقبل أحد المعافين الأشداء لزيارتهم ، ثم جذبت من تحت الغطاء يديها الضامرتين الصغيرتين ، ووضعتهما على الملاءة البيضاء ، وأدارت وجهها نحوى قائلة :

« عندما تبدأ فى التمرينات مع زملائك ، إياك أن تفكر فى دورك على أنه اختبار لك . ، لا تبال إذا رأوا أنه ينقصك شىء من الحذق أو الحية ، وإنما تمرن على الدور كما ينبغى أن يكون التمرين ، أى بعناية مع معالجة الشخصية برقة وشعور ، وانتزع من رأسك أن أحدهم قد يأخذ عنك فكرة سيئة أثناء التمرين ، فهذه ضعة لا تليق بك ، فالشىء الجوهرى هو الدور ، أى العرض المقبل ، وما عدا ذلك لا يعتد به ، ولا يمكن إلا أن يضرك ، ثم إنك لو فكرت فى دورك على أنه امتحان لك ، فسوف تخفق على خشبة المسرح أيضا . »

وكانت تلك آخر نصيحة أسدتها إلى كسينيا كوتلوباى . وقد ساعدتنى تلك النصيحة أثناء تمريناتى الأولى مع زملائى الجدد ، ولم يطل بها العمر لتراني وأنا أمثل ذلك الدور ، وما زلت أحمل فى قلبي ذكرى تلك التى كانت أولى ، وأعز أساتذتى ، تلك التى غرست فى نفسى الشعور بالمسئولية نحو الحياة فى الفن ، ذلك الشعور الذى تقصر اللغة عن وصفه وتعريفه .

الفصل السادس

دروس من المسرح الإنسانى

ينبغى أولا أن أشرح ما أعنيه بعبارة مسرح « إنسانى »،

فقد فكرت مليا ، ولكننى لم أستطع أن أهتدى إلى تعبير أنسب لوصف شتى أنواع المسارح فيما عدا مسرح الأراجوز ، وإنى فى حاجة الآن لهذا التعبير ، لأنى فى الفصول القادمة من هذا الكتاب سوف أنتقل إلى ما أصبح اليوم حرفتى الأساسية ، أو مسرح الأراجوز .

فكيف يمكننى التمييز بين تلك الأنواع من المسارح التى يرى فيها المشاهد شخصيات حية على خشبة المسرح يتقمصها ممثلون لا يقلون عنها حياة ، وبين المسرح الذى لايرى فيه غير الأراجوز ؟

وليس فى وسعك أن تطلق على شتى هذه المسارح وصف «الدرامية» لأنه بجانب المسارح الدرامية مسارح الأوبرا والباليه والمتنوعات . ثم إن مسرح الأراجوز قد يعرض علينا أنواعا من التمثيليات لايمكن أن نصفها إلا بأنها درامية أو من فن الأوبرا أو الباليه أو المتنوعات ، ولهذا كله خطر لى أن أستخدم لفظ « إنسانى » باعتباره نقيض لفظ

« أراجوز » ، وذلك بالرغم من أن مسرح الأراجوز — كغيره من المسارح — لايتحدث إلاعن الإنسان ، ولا يتناول غير مسائل الإنسان، ولا ينطق ولا يتحرك فى الواقع إلا بلسان ويدى إنسان ، نعنى الممثل المختبىء وراء ستار .

وهكذا فلفظ « إنسانى » الذى اخترته لايميز بين تلك الأنواع من المسارح ومسرح الأراجوز إلا من حيث المظهر الخارجى ، إذ نرى فى المسرح الإنسانى أناسا أحياء يمثلون ، على حين تقوم الأراجوزات بهذه المهمة فى مسرح الأراجوز ، أما فيما عدا ذلك ، فلا يختلف مسرح الأراجوز فى شىء عن المسارح الأخرى .

وكان لابد لى من توضيح هذه النقطة الآن حتى لاأحتاج إلى العودة إليها فيما بعد ، وحتى لايتهمنى القارىء بالإبهام أو بعدم الدقة فى استعمال المصطلحات .

وفى هذا الفصل أريد أن أتحدث قليلا عن دروس المسرح الإنسانى أى الدروس التى استخلصتها من عملى مدة أربعة عشر عاما فى مسرح نميروفيتش — دانتشنكو الموسيقى أولا ، ثم فى مسرح موسكو الفنى الثانى بعد ذلك .

وغنى عن القول أنى تعلمت أكثر بكثير مما أستطيع التحدث عنه الآن ، وسوف أعود إلى بعض الأشياء الأخرى التى تعلمتها فيما بعد ،

أما الآن فسوف أقتصر على الأهم ، أى على ما كان له أكبر التأثير فى مفهومى للمسرح وفى عملى فى الوقت الحالى .

ولن أسرد قائمة الأدوار التى أديتها وأوصافها ، وإنما سأكتفى بالإشارة إلى ما يساعدنى منها — بغض النظر عن طولها أو قصرها وعن مبلغ نجاحى فى القيام بها — على توضيح أهم ما أفدته من دروس .

ولكن لما كنت قد أفدت أيضا من ملاحظة عمل الآخرين ، واستخلاص النتائج منها بعد ذلك . فسوف أتطرق أحيانا فى حديثى إلى ما لم أقم به أنا بنفسى .

ولا ينبغى أن يغيب عن البال كذلك أنى فى تقديرى الآن لأدوار ترجع إلى ماض بعيد سوف أحكم عليها بالضرورة من وجهة نظرى الحالية فيما يتعلق بالفن ، وأقارن بينها وبين ما يجرى حولى فى الوقت الحاضر ، ولذا فقد تبدو بعض أجزاء هذا الفصل تشريعات نظرية ضيقة ، ولكنى أحب أن أذكر القارئ مرة أخرى بأنى لا أقصد البتة سن القوانين لأحد ، لهذا أرجو اعتبار أقوالى النظرية بمثابة قاعدة أحاول الآن شخصيا تطبيقها على عملى .

تحذير هام

ولا أتذكر الآن : هل كان نميروفيتش — دانتشنكو قد شاهد تمثيلى لدور تيرابو فى أول مرة مثلت فيها هذا الدور أو فيما بعد ولكنى

على أية حال كنت شديد التوق إلى التحدث معه لأعرف : هل سأحتفظ أو لن أحتفظ بهذا الدور ؟

وقد أثنى نميروفيتش — دانتشنكو على تمثيلى ، واحتفظت بالدور . ومثلته طوال ثمانية الأعوام التى أمضيتها فى ذلك المسرح ، ولكن حديثى مع نميروفيتش — دانتشنكو كانت له بالنسبة لى أهمية تفوق ذلك الغرض بكثير .

فقد أخبرونى أنه راض عن تمثيلى لدور « تيرابو » فى مجموعه ، ولكنه استدرك قائلا : إن هناك خطرا ما يكمن فى تمثيلى ، وينبغى أن أعرفه ، لأنه قد يفسد الدور بأسره فى المستقبل .

وشعرت أنه يحاول اختيار كلماته بعناية ، وكأنه يخشى الا أفهم — بسبب صغر سنى وقلة خبرتى — ما كان قد شرع يوضحه لى :

والواقع أن حديثى مع نميروفيتش — دانتشنكو قد كشف لى عن ناحية غريبة غير متوقعة من الصلة المعقدة التى بين الممثل والشخصية . التى يمثلها ، هذه الصلة يعسر علينا تحديدها أشد العسر .

قال لى : « إنك تمثل تيرابو فى صورة شخصية حاقدة قبيحة تبعث على الاشمئزاز ، وأنت على صواب ، لأنه هكذا بالفعل ، وهكذا ينبغى تمثيله ، ولكن صفة القبح والبشاعة يجب أن تلصق بالشخصية وحدها أى بتيرابو ، دون أن تلحق بك أنت شخصيا ، فقد تكون الشخصية

مقيتة ، ولكن المشاهد ينبغى ألا يشعر أن الممثل نفسه شخص مقيت أو دميم .

« وهذا القانون لا ينطبق فقط على الممثل ، بل على كل ما يراه المشاهد على خشبة المسرح .

« فمثلا فى رواية « الأعماق السفلى » نرى بعض الخرق القذرة على مقعد ؛ ويدرك المشاهد أنها قذرة ، ولكن لا يخطر له أبدا على بال أن تلك الخرق تحتوى على بق أو براغيث مثلا ، فلو أنه ظن ذلك ، لأثار فيه هذا الإحساس شعورا بالضيق والتملل . ونرى « البارون » فى هذه الرواية شخصا قذرا منفرا لا يغسل قميصه أبدا — لو فرضنا أن له قميصا — ولكن المشاهد لا يتصور مع ذلك أن الممثل الذى يتقمص شخصية البارون تفوح منه رائحة العرق النتنة وأنه لا يغتسل أبدا .

« وكذلك لاينبغى أن يحسب المشاهد أن الممثل الذى يمثل شخصية رجل شرير هو نفسه رجل شرير ، لأنه لو توهم ذلك ، لكره مشاهدته . وهذا أمر ينبغى أن يفهمه الممثل . »

ولست أتذكر ما قاله لى نميروفيتش — دانتشنكو بحرفه ونصه ولكنى أتذكر ما كان يعنيه ، وأظن أنى نقلت هذا المعنى نقلا أمينا دقيقا . وقد وجدت المثل الذى ضربه بالخرق القــذرة فى رواية « الأعماق "سفلى » بايناً فى دلالته . وتذكرت على الفور تلك الخرق »

وتذكرت كيف أنى شعرت حيالها أنها خرق قذرة حقا ، ولو أنه لم يخطر لى قط ببال أن المخرج قد استخدم خرقا قذرة فعلا .

وهذا يعنى أنى — أنا المشاهد — قد أدركت بشيء ما فى عقلى الباطن أن الخرق « تتظاهر » بمظهر القذارة ، وكأنها « تمثل » هذا الدور ، ولكنى قبل حديثى ذاك مع نميروفتش — دانتشنكو لم أتخيل قط وجود ذلك العقل الباطن، وذلك المثل الذى ضربه جعلنى أمتحن ما يجرى حقا فى نفسى كشاهد ، فاكتشفت أن نميروفتش — دانتشنكو كان مصيبا كل الصواب .

فما دام المشاهد يحس بأن الخرق حقيقة وخيال فى آن واحد ، دون أن يخلط بين الأمرين يمكننا أن نستنتج من ذلك أن هذه الثنائية غير الواعية نفسها تنطبق أيضا على الصلة بين المشاهد والممثل ؛ فالمشاهد يعتقد صدق الشخصية ، ولكنه يفصل بعقله الباطن بين الممثل وهذه الشخصية .

وهذا التمييز الذى يقيمه العقل الباطن بين الحقيقة والخيال ينطبق أيضا على أحداث الرواية : فلو أنه خطر ببال النظارة مثلا أن الممثل الذى يمثل « عطيل » يخنق حقا الممثلة التى تمثل « ديدمونة » لفر نصفهم من المسرح فزعا ، ولانقض نصفهم الآخر على خشبة المسرح لإنقاذ الممثلة . وإذا كان هـذا لا يحدث فمعنى ذلك أن المشاهد يميز هنا أيضا بعقله الباطنى بين القتل المسرحى والقتل الحقيقى .

ولكن هذه الفكرة المنطقية البسيطة كانت شيئا جديدا على . وقد أدركت عندئذ أنه لا يمكن أن يكون هناك امتزاج مطلق فى ذهن المشاهد بين الممثل والشخصية التى يمثلها ، وأنى لم أحسن فهم الأسلوب المتبع فى المسرح الفنى الذى يقضى بأن يصور الممثل الشخصية التى يمثلها تصويرا صادقا على خشبة المسرح .

لقد كان نميروفيتش — دانتشنكو على صواب دون ريب ، ولكن كيف يمكن تطبيق تعاليمه ؟ كيف يمكن تمثيل شخصية وغد مثلا دون أن يبدو الممثل هو نفسه وغدا ، مع الاحتفاظ فى الوقت نفسه بإحساسه العميق بالشخصية التى يتقمصها ؟

أين يقع الفاصل ؟ إنه من الحماقة مثلا أن يكتفى الممثل بتخفيف حدة الشخصية التى يمثلها ، بأن يجعل تيرابو مثلا يبدو أقل شناعة وقبحا . ثم إن هذا ليس هو ما كان يطلبه نميروفيتش — دانتشنكو . لقد كان يطلب شيئا آخر ، وهذا الشيء — دون ريب — لم يكن يتعلق بشخصية تيرابو ، وإنما بإحساسى الباطن بهذه الشخصية ؛ وهكذا أدركت أن الممثل فى طريقه إلى تقمص شخصية قد يضل السبيل فيسقط فى هاوية ؛ فإذا حدث له ذلك فقد يتحطم ويتهشم .

وقد زاد من أهمية التحذير الذى وجهه لى نميروفيتش — دانتشنكو أنه كان يتعلق بأول دور لى فى حياتى المسرحية . ومعنى

ذلك أنى كنت معرضا لخطر حقيق ، وينبغى لى الاهتمام بالأمر .

وقد فهمت نميروفيتش — دانتشنكو ، من هذه الوجهة ، أحسن الفهم ، ولكنى من الوجهة النظرية لم يكن لدى غير فكرة غامضة عن كيفية تجنب ذلك الخطار ، وعما ينبغى أن أفعله ، وما الطرق التى يجب عدم الحيدة عنها ؟ وما معالم هذه الطرق ؟

شخصية هزلية

وكان دورى الثانى بعد تيرابو تمثيل شخصية ستريمودورس ، زعيم الكورس المؤلف من شيوخ فى رواية ليزيستراتا .

وقد أطلق ناقد على إخراج هذه الرواية اسم : « الحريق فى بستان الكرز » . والواقع أنها كانت تبدو على طرفى نقيض من كل ما يمكن المشاهد أن يتوقع رؤيته على خشبة مسرح موسكو الفنى ؛ فبعد العدد العديد من الروايات المخصصة للموضوعات السيكولوجية ، ولتحليل الشخصيات وتعقب مصايرها كانت مهزلة أريستوفان الماجنة مفاجأة لاتقل غرابة عن ظهور إحدى ربات الخمر فرضا فى غرفة « العم فانيا » .

والشخصية الأساسية فى هذه الرواية هى الشعب وجوهر الموضوع يتعلق بقرار نساء اليونان جميعا مقاطعة أزواجهن ماداموا

ماضين فى حروبهم الأهلية ؛ فلب فكرة الرواية هو الصراع من أجل السلام والعافية والحياة السعيدة .

وقد كان الإخراج جريئا باهرا . وقد قام به نميروفيتش — دانتشنكو مع مساعده ليونيد باراتوف . وصمم الديكور الفنان الشهير إسحق رابنوفيتش الذى كان عندئذ فى مطلع حياته كمصمم ديكورات .

وقد جردت خشبة المسرح من جميع أجنحتها وستائرها ، فاستطاع النظارة أن يروها لأول مرة كاملة بكل عمقها واتساعها ، وأقيمت على خشبة المسرح الدائرة أمام فرش أزرق ناصع أعمدة وعقود ودرجات من السلالم ومنابر وممرات كلها بيضاء وردية .

ولما لم يعد لخشبة المسرح أجنحة فقد أصبح من المستحيل دخولها من الجانبين ، فكان الممثلون يصعدون إليها فى أغلب الأحيان من بئر واسعة داخلها درج عريض .

وقد استغنى المخرج عن تغيير المناظر بإدارة خشبة المسرح ، حيث كانت تبدو مجموعة الأعمدة البيض كل مرة فى وضع مختلف يهيء إمكانيات جديدة للإخراج المسرحى .

وكانت خشبة المسرح تدار ، ومن ثم تتغير المناظر ، دون إنزال الستائر أو إطفاء الأنوار . وهذا أمر لم يعد جديدا اليوم ، بعد أن استخدم العديد من المخرجين مثل هذه الأساليب . ولكن تلك كانت

أول مرة تدار فيها خشبة المسرح على مشهد من النظارة ؛ فكان لذلك وقع شديد على أولئك الذين أتوا إلى المسرح دون أن يتوقعوا شيئاً من هذا القبيل . وزاد من وقع هذا النوع من الإخراج أن التمثيل كان يستمر بعضه أثناء دوران خشبة المسرح ، وكانت رقصة المحاربين السريعة أو سير الشيوخ البطيء يستمر أحيانا فى اتجاه دوران خشبة المسرح ، وأحيانا فى الاتجاه المضاد ، فيثير إحساسا بالسرعة الفائقة أو بالبطء الشديد .

على أن أهم مزايا ذلك الإخراج كانت تكمن فى أنه بالرغم من كل ذلك الإبداع فى معالجة الرواية ، كان الشيء الجوهرى هو الموضوع ، ذلك الموضوع الحيوى المثير ، بمضمونه الاجتماعى والسياسى . ولقد كان من الغريب حقا أن يبرهن أكبر المخرجين الروسيين سنا على أنه أشدهم توثبا وإقداما فى تلك الأيام الأولى من حياة المسرح الروسى ، ولم أفطن إلى ذلك أو أقدره حق قدره عندما كنت أتمرن على تمثيل دورى فى رواية ليزاستراتا ، وإنما بعد ذلك بسنوات عدة .

وسوف أعود إلى طرق موضوع ليزاستراتا فى كتابى المقبل لدى حديثى عن عملى كمخرج ؛ أما الآن فسأكتفى بالحديث عن مشاعرى بوصفى ممثلا .

ولم يكن دورى من الأدوار الرئيسة فى الرواية ، ولكنه كان مع ذلك دورا جديرا بعناية الممثل ، ولا يمكن اعتبار أريستوفان أو مترجمه

د . سمولين واضع هذا الدور ؛ فقد كان من « اختراع » مساعد المخرج باراتوف ، ولكأنه قد شق الدور قسمين يقوم بهما ممثلان : أحدهما يختص بالإلقاء والآخر بالتعبير عن المشاعر .

وأهم ما يتصف به ستريمودورس من حيث المظهر الخارجي هو بلوغه من الكبر عتيا وتجرده من كل حول وقوة ؛ فهو لايكاد يستطيع التحرك بغير مساعدة ، فكان يرى على المسرح وقد حمله على درع محاربان (من الشيوخ أيضا) ، لاينقطع عن إصدار الأوامر وهو يحلق هكذا فى زهو وفخار فوق خشبة المسرح ، ولكن لما كان أدرد فقد كان يستحيل على أى إنسان أن يفهم شيئا مما يقول ؛ ولذا كان يستصحب معه « مترجما » — وهو أيضا رجل شيخ — ليكرر كل جملة يقولها فى دقة ووضوح ؛ وهكذا كان النص يلقيه المترجم فى الواقع ، أما المشاعر التى ينطوى عليها هذا النص فكان يعبر عنها ستريمودورس ، فكان المشاهد يفهم أولا معنى الكلمات غير المسموعة من لهجة الرجل الهرم ، ثم يتأكد لديه المعنى مما يعيده « المترجم » بصوته المرتفع المجرد من كل عاطفة .

وكنت شديد الولع بتمثيل دور ستريمودورس ، وكان يعجبنى فيه على الأخص ذلك المزيج من الحساسية المطلقة وصرامة « الزعيم » العسكرى .

غير أنى عندما بدأت التمرين على تمثيل هذا الدور صادفت صعوبة

لم أكن أتوقعها على الإطلاق ، فما إن كنت آخذ فى التحدث أو فى التحرك حتى كانت كتفاى ترتفعان ورأسى يغطس بينهما بالرغم عنى وقد كانت تلك عادة تبقت لدى من دورى السابق . فعندما كنت أظهر على خشبة المسرح لتمثيل تيرابو ، كانت أول حركة أقوم بها عن غير وعى منى هى رفع كتفى واتخاذ هيئة الأحدب ، ولكن هذه الحركة كانت لاتتفق البته مع دورى الجديد ؛ وكان لابد لى من مكافحتها زمنا طويلا قبل أن أتعود الشعور بشخصية ستريودورس وحركاته .

وقد أدركت فيما بعد أن « رفع الكتفين » هذا عيب يشاركنى فيه غيرى من الممثلين ؛ فالكثير من الممثلين يعانون لدى بدئهم أدوارا جديدة من العادات التى بقيت لديهم من الأدوار السالفة . وفى أثناء عملى الآن كمخرج ، أصادف مثل هذه الحالات طول الوقت . ولست ألوم الممثل على ذلك ، لأنى أعلم أنه بقدر ما يكون نجاح الممثل فى دوره السابق يلاقى صعوبة فى تكييف نفسه للدور الجديد .

ولست أشير هنا فقط إلى العادات الظاهرة ، فليس من العسير التخلص من هذه العادات ، ولكنه من العسير جدا التخلص من المشاعر الباطنة التى تتعلق بدور بعينه . على أن هذه العادات تختفى هى أيضا بدورها بمجرد ما تحتل الشخصية الجديدة مكانها من نفس الممثل . ويجب مقاومة العادات المتخلفة عن الدور السابق بلاهوادة ولارحمة ،

وإلا تسربت هذه العادات من دور إلى دور فالتهمت الممثل ، كما تلتهم العثة قطعة من الصوف .

وإذا أخذنا برد فعل النظارة وبتعليقات الصحف قلت إنى أديت دور ستريبودورس بنجاح، ولكنى أثناء قيامى بدور ذلك الشيخ المتأتىء ذى الجسم الشبيه بالمومياء والحاد الطبع كالديك الرومى ، كنت أتمثل فى ذهنى طول الوقت حديثى مع نميروفيتش — دانتشنكو ، وأحاول أن أدرك أين تنحرف خطاى إلى ذلك الطريق الخطير المؤدى إلى الهاوية ، ولقد كان هذا الطريق فى دورى الجديد أشد صعوبة فى تمييزه عنه فى دورى السابق ، لأن تيرابو كان « شخصية شريرة » ، على حين كان ستريبودورس « شخصية هزلية » ، ومن ثم كان موقف الجمهور منه مختلفا كل الاختلاف عن موقفه من الشخصية الأولى .

فقد كان تيرابو عدوا خطيرا ، وكان فى وسعه أن يؤذى ، ولذلك لم يكن مجرد شخصية مضحكة ، أما ستريبودورس فقد كان أعجز من أن يجلب أذى ، ولذا كان شخصية مضحكة فى صميمها .

والنظارة يشعرون ببغضهم لتيرابو ، ولكنهم لايشعرون بشىء من هذا على الإطلاق لستريبودورس . فتيرابو أشبه بـ « ياجو » صغير ، أما ستريبودورس فهو أقرب ما يكون إلى شخصية البلياتشو .

وبغض المشاهد لـ « ياجو » قد يمتد إلى الممثل ، وهذا هو الذى

حذرنى نميروفيتش ــ دانتشنكو إياه ، ولكن الجمهور يسر بشخصية البلياتشو المضحك ، ولا يغضب منه البتة .

فهل يعنى ذلك أنه لم يكن هناك ما أخشاه من دورى الجديد ؟ هذا ما كان يبدو .

غير أنى أثناء تمثيلى ، كنت أشعر فى بعض الأحيان بأننى قد حدت عن الطريق القويم . وعندما كان يحدث فى هذه الحالات أن يكون هناك شخص أعرفه بين المشاهدين ، كان يفزعنى أن أسأله رأيه فى تمثيلى .

وما كان ليمكن أن أعبر بالدقة عما كان يخجلنى فى تمثيلى ، ولكن هذا الشعور بالخجل كان ينبعث أحيانا فى نفسى وكنت أحس بأن له صلة ما بما حذرنى إياه نمير وفيتش ــ دانتشنكو .

انظروا أنا ظريف

وفى ذات يوم حضرت كسينيا كوتلوباى حفلة اشتركت أنا فيها . وفيما بعد لم تشر البتة تقريبا إلى الدور الذى قمت به ، ولكنها فاجأتنى بسؤالى : لماذا لدى انحنائى أمام المشاهدين جذبت كمى إلى أسفل ؟ وكانت تكلمنى بخشونة ، فشعرت بالخجل من نفسى ، وفى هذه المرة أدركت بوضوح سبب خجلى ؛ فقد كانت كسينيا على حق ؛ إن كمى لم يكونا

يضايقانى فى شىء ولم أشدهما إلى أسفل إلا لمجرد الظهور بالمظهر الطبيعى لمجرد دلال ، وكأنما كنت أقول لجمهور الحاضرين : « انظروا كم أنا طبيعى ظريف فى مسلكى ! وكيف أبتسم فى سهولة ويسر ! وكم أبدو متواضعاً غير متكلف فى تصرفاتى ! بل إنى أشد كمى على معصمى ! » .

وبالرغم من أن دورى فى الحفلة كان ناجحا ، فقد أفسده فى عينى ما أظهرته من نزعة استعراضية .

لقد سمحت لنفسى بأن أفعل الأشياء التى كنت أشمئز منها لدى الآخرين وفى الحال تزاحمت فى ذهنى شتى الذكريات .

فتذكرت بهلوانة فى سيرك تلعب على « العقلة » . وكان لها جسم مفتول رشيق . وقد وقفت على يد واحدة فى أعلى الخيمة بالقرب من قمتها ثم هوت إلى أسفل ، ودارت فى الفضاء دورتين ، وأمسكت بدقة مدهشة « عقلة » أخرى . لقد كانت مثالا فى القوة والجرأة وكمال البدن وكان الجمهور يتأمل ألعابها الرائعة فى نشوة وطرب لاحد لهما .

ولكنها عندما فرغت من ألعابها وثبت إلى وسط حلقة السيرك ، وربتت على فخذها وهى تصيح « آه ! » فى دلال ؛ ثم خطت إلى جانب فى خفة ورشاقة وهى تبتسم ابتسامة الإغراء ؛ فما الذى دفعها إلى ذلك ؟ إنها من المؤكد لم تكن فى حاجة إلى اجتذاب النفوس من جديد بعدما أدته من ألعاب رائعة ؛ أفلم يكفها طرب الجمهور وتصفيقه ؟

أكان لابد لها من استثارة العواطف بوسائل أخرى لاتمت إلى الفن بصلة ؟

لماذا أرادت ، بعد أن أرتنا جسمها الرائع فى أوج جماله ، أن ترينا جمالها الأنثوى الشخصى ؟ .

مهما يكن من أمر ، فإنه ليبدو أنى أنا أيضاً لم أكن راضياً كل الرضا عن دورى فى الحفلة ، وأنى مثل البهلوانة أردت أن أستثير إعجاب الجمهور باستعراض تواضعى الزائف وابتسامتى المتوددة . لقد كان ذلك نوعا من البغاء ، من « البغاء الروحى » . وهكذا شعرت بذنبى أمام كسينيا كوتلوباى التى كانت أشد القضاة قسوة على فنى ؛ فقد أذنبت تجاه الجمهور ، وأذنبت على الأخص تجاه حرفتى .

على أن هذا النوع من الاستعراض الشخصى (« انظر كم أنا ظريف ! ») لايحدث فقط عند ما ينحنى الممثل أمام الجمهور ، فقد تتسرب النزعة الاستعراضية إلى أسلوب التمثيل فى ذاته فتقتل روح الفن. إنها هى نفسها « جرثومة الغرور » التى سبق لنا التحدث عنها ، ولكن فى صورة أخرى ، لعلها أخطر صورها . وما لم يكن هناك طبيب صارم ثاقب النظر بجوار المريض بهذا الداء ، طبيب يثق به المصاب أشد الثقة ، فلن يستطيع هذا البائس أن يشخص مرضه بنفسه ، بل لقد يحتج بحجج تبدو لأول وهلة وجيهة بقوله : إن الفن لايمكن أن يخلو بوجه عام من تلك النزعة الاستعراضية .

ومن الصحيح أن كل شخصية ، سواء أكانت من خلق كاتب أم مصور أم ممثل ، تنبع من المؤلف نفسه وتتولد بواسطته .

فمشاعر المؤلف وأفكاره هى المادة التى ينسج منها شخصياته ، ومهما يكن الموضوع الذى يتحدث عنه الكاتب فى مؤلفاته . فإن شخصياته تمر مع ذلك بعواطفه وإحساساته وتجاربه أثناء عملية الكتابة .

وفى فن التمثيل تدخل عناصر أخرى فوق ماذكرنا ، وهى خصائص الممثل الجسمانية : يداه وذراعاه وساقاه وعيناه وصوته ؛ فمهما غير الممثل من وجهه ومن مشيته وصوته ، فإنه يخلق شخصيته مع ذلك بمساعدة الوسائل الجسمانية التى لديه . وكذلك الأمر بالنسبة للصفات الروحانية فمهما يكن من تباين بين صفات الممثل فى هذه الناحية وطبيعة الشخصية التى يمثلها ، فإن هذه الصفات تلعب دورا فى تمثيل تلك الشخصية .

كل هذا صحيح بلا جدال ، ولكن شتان مع ذلك بين ممثل يستخدم قواه الخاصة لتصوير شخصية (تختلف عنه) ، وآخر يستغل تلك الشخصية للتباهى بنفسه وإرضاء خيلائه : فالسبيل الأولى هى سبيل الفن ، أما الأخرى فتؤدى إلى التبذل وامتهان المواهب الفنية .

والنزعة الاستعراضية لا تقتصر على استعراض الممثل لصفاته الجسمانية بل على العكس فإننا نرى « التبذل » النفسى هو الأشيع : « انظر لعمق عواطفى وحدة مشاعرى ومبلغ ما أعانى من عذاب » .

وأخطر مافى هذا الأسلوب أن بعض الممثلين كثيرا ما « يبررونه » بما كان يسميه ستانيسلافسكى « بالانفعال » ، وهو ما كان يطالب به الممثلون فى مدرسة المسرح الفنية .

وليس هناك اسم فى تاريخ المسرح الروسى أعظم من اسم قسطنطين ستلانيسلافسكى ، وليس هناك من عمل أكثر منه على إصلاح المسرح فى العالم بأسره ، ولكن اصطلاحات ستانيسلافسكى كثيرا ما يتذرع بها ممثلون ومخرجون لو رآهم ذلك الأستاذ العظيم لكان قد نفر منهم وما اعتبرهم بكل تأكيد من بين تلامذته .

ولفظه « انفعال » بالذات قد أثارت الكثير من الآراء المتضاربة

لقد كان ستلانيسلافسكى يحذر الممثل « تمثيل » مشاعره على خشبة المسرح ، فكان يقول : إنه من المستحيل تمثيل الفرح أو الحزن ، لأنه من المستحيل تمثيل « النتيجة » ، ومع ذلك فهؤلاء الممثلون الذين لا يفعلون شيئا غير « تمثيل المشاعر» ، ويتألمون ويتأوهون ويصرخون فى غنائهم أقصى حد الصراخ ، هم أنفسهم الذين يزعمون أنهم يتبعون طريقة ستانيسلافسكى بناء على نظرية « الانفعال » .

وكان ستانيسلافسكى يقول : إن جميع الأدوار هى أدوار شخصيات ، وإن الجمال الروحى الذى يتميز به البطل ينبغى أن يتقمصه الممثل بالطريقة التى ينبغى أن يتقمص بها « شخصية » محدودة السمات

والصفات، غير أن الكثير من الممثلين ، يتلاعبون بمفهوم «الانفعال» ، فيعرضون لنا عواطفهم بلا حياء على خشبة المسرح ، كما تعرض الأجسام فى الأسواق ، دون أن يحاولوا حتى النفوذ إلى شخصية الدور الذى يمثلونه .

وعندما يجدون لفظة « انفعال » غير كافية لتبرير مسلكهم ، نراهم يرددون ما قاله ستانيسلافسكى من ضرورة : « خروج الممثل عن نفسه » . وهى قاعدة صحيحة ومفيدة ، ولكن يجب لدى تطبيقها أن يخرج الممثل حقا عن نفسه .

فإذا خرجت حقا عن نفسك إلى الشخصية التى تتقمصها ، تحولت صفاتك الذاتية إلى صفات هذه الشخصية ، ولكنك إذا ضللت السبيل ، مفكرا فى نفسك أكثر من تفكيرك فى « الذهاب » إلى الشخصية التى تمثلها ، فعندئذ تكون فقط منتهكا لكرامتك . وإنه لأبعد ما يكون عن التواضع أن يعتبر الممثل صفاته الروحية من الجمال بقدر صفات « الفارس ذى جلد النمر » مثلا أوجوليت أو زويا كوسمودميا نسكايا . ولما كان التواضع من أهم خصائص تلك الشخصيات ، فلا يمكن أن تنجح ممثلة فى القيام بدور جوليت أو زويا ، لو كانت تظن أنها تبلغ مبلغهما من البهاء ، أو أنه يكفى أن تعرض علينا صفاء نفسها هى لتصوير طهارة زويا وصفاء نفسها .

وكل هذا يتجلى بوضوح خاص فى قاعة الكونسرتو ، فإنك لترى مغنية تنشد : « لو أنى طائر صغير يحلق فى السماء » ، وهى تحاول جهدها لتبدو كأنها ذلك الطائر الصغير ، بقفزها من حافة النافذة إلى شرفة الدار ، وعندئذ لا يسعك إلا أن تحمر خجلا لهذه الممثلة ، وأن تصرف أنظارك عنها ، وليست المسألة هى أنها كانت تشابه حقا أو لا تشابه طائراً يرفرف ، وإنما المسألة تنحصر فى وقاحة مسلكها ورغبتها فى استغلال الأغنية لعرض مفاتنها الأنثوية .

ولكن ما إن يتخلص الممثل أو الممثلة من هذه الرغبة حتى يستقيم له أو لها الأمر ، فالمغنية العرجاء زويا لودى ، بعــد أن تخطت سن الشباب ، كانت تغنى « إنى شابة هيفاء القوام ، تعال إلى ، سوف أهرول إلى الريالتو قبل غروب الشمس » ، ولكنها لما كانت لا تحاول على الإطلاق التشبه ببطلة الأغنية ، لم يكن المستمعون يشعرون ولو بظل من الأسف للتفاوت بين الممثلة والشخصية التى تمثلها.

فقد كانت زويا لودى تنظر إلى الشخصية على أنها شىء جميل مستقل عنها ، وهكذا استطاعت أن تصورها للمشاهد .

وقد اعتادت المغنية النورية الشهيرة فاريا بانينا أن تغنى وهى جالسة ، وأحيانا كانت تغنى أغانى الرجال ، ولكن ذلك لم يكن يبدو قط مستغربا فى نظر المستمعين ، لأنها لم تكن تعمد إلى تزييف الشخصية أو إحلال نفسها مكانها .

وقد يقول قائل : ولكن مارأيك فى شليابين؟ أو ليس من الصحيح أنه عندما كان يغنى — ليس فقط على المسرح ، بل أيضاً على خشبة الكونسرتو — كان لايقنع بأداء مضمون الأغنية ؟ ألم يكن يحرك عينيه وحاجبيه ؟ أو لم يكن يظهر الشخصية التى يغنى بلسانها فى كل حركة من حركاته ، وفى إيماءات رأسه ، وتلويحات يديه المعبرتين ، وفى كل لفتة من لفتات جسمه الفاره ؟ أو لم يكن « يمثل » الأغنية وهو يغنيها ؟

وكل ذلك صحيح ، ولكن أولئك الذين أسعدهم الحظ برؤية شليابين وهو يغنى يتذكرون دون ريب أنه كان لايظهر على خشبة الكونسرتو إلا ومعه « نوتته » الموسيقية ، وكان يلقى عليها نظرة بين الحين والحين أثناء الغناء ، وبذلك كان شليابين يضع دائماً خطاً فاصلا بين نفسه ، المغنى ، والشخصية التى كان يغنى بلسانها .

ولهذا السبب لم يكن المستمعون يشعرون بأى زيف عندما كان شليابين يغنى ، بعد أن خط الشيب رأسه ، أغنية : « الخصلات السود فوق كتفى » فقد كان فن شليابين يكمن بالذات فى قدرته تلك على أن يجعل شعره الأبيض يبدو خصلات سودا .

ومما لاشك فيه أن قاعة الكونسرتو تختلف عن المسرح ، فالشخصية على خشبة الكونسرتو أوضح فى معالمها ، ومن الأسهل رسم الخط الفاصل [illegible]

بينها وبين شخص الممثل ، غير أن هذا الخط نراه أيضا على خشبة المسرح ، ولو بصورة أقل وضوحا ، ولكن بوسعى أن أذكر أسماء العشرات من الممثلين الذين يحولون تمثيلهم — ولو عن غير وعى — إلى نوع من الدعارة .

وأحيانا يبلغ هذا التبذل حدا يبعث على أشد الاشمئزاز ، إذ يتخذ وسيلة « لضمان النجاح » . والكثير من المخرجين والمنتجين فى المسارح الأجنبية وخاصة فى السينما ، يختارون الممثلين والممثلات على أساس ما لديهم من « الجاذبية الجنسية » كما يقول الأمريكيون . وهكذا بدلا من أن نرى شخصية ، وبدلا من أن نرى دوراً على المسرح أو على الشاشة البيضاء ، لا نرى غير دعارة سافرة ، أى تجارة فى الأرداف والأفخاذ والتنهدات الحارة والنظرات المطرقة « البريئة » والشفاة المفرطة الحلاوة . وليس لكل هذا صلة ، بالشخصية المفروض تمثيلها ، وإنما هى صفات ذاتية تتعلق بالممثل أو الممثلة ، وليس الدور غير وسيلة لعرض هذه المفاتن .

وفى وسع الممثل ، حتى حينما يكون مظهره مطابقاً لمظهر الشخصية التى يمثلها — أن يجعل تمثيله شيئاً آخر غير عرض المفاتن إذا رسخ فى شعوره الباطنى ما يفصل بينه وبين الشخصية التى يتقمصها .

وقد كان فى وسع الممثلة ماريتسكايا دون حاجة إلى أى ماكياج تقريبا — أن تخلق على خشبة المسرح شخصيتين متباينتين أشد التباين ،

هما شخصية « ربة الخان » فى رواية جولدونى المسماة بهذا الاسم ، تلك المرأة الشديدة الدهاء المحنكة فى غزو قلوب الرجال ، وشخصية ماشنكا . فى رواية أفينوجنوف ، تلك الفتاة الطاهرة الساذجة الرقيقة التى لا تتجاوز من العمر خمسة عشر ربيعاً ، وقد كان فى وسع ماريتسكايا أن تفعل ذلك ليس فقط لأنها كانت ممثلة موهوبة ، بل لأنها كانت أيضا مولعة بهاتين الشخصيتين أكثر من ولعها بنفسها .

وهنا يكمن فى رأيى سر الحد الفاصل بين الشخصية والممثل الذى يمثلها : فإذا شعر الممثل بإخلاص أن الشخصية التى يصورها تفوقه بطولة أو نبلا أو شجاعة ، فسيمكنه عندئذ أن يظل واعيا بهذا الحد الفاصل .

وليس من شأن هذا الشعور بحال من الأحوال أن يمنع الممثل من تعبئة قواه الشخصية ، بل إن الممثل ، على العكس من ذلك ، إذ يحاول التعبير أوفى تعبير ممكن عن الشخصية التى يمثلها ، يعبئ عن غير وعى منه خير ما فى نفسه من قوى ؟ وعند ما يحدث ذلك تتجلى صفاته الشخصية لا بصورة أقل ، بل بصورة أوضح عنها فى حالة ممثل يبيع مواهبه فى أسواق الدعارة ، غير أن هذه الصفات بتجليها الكامل تصبح صفات الشخصية ، معززة بعزيمة الممثل على إتقان تمثيلها .

وخطر الخيلاء أو النزعة الاستعراضية Exhibitionism ووسائل

التغلب عليه ، يمكن رؤيتها أيضا فى ميدان الأدب ، وقد يظن المرء أن المذكرات هى أشد أنواع الأدب تعلقا بشخص الكاتب ، غير أننا نجد بين كتب المذكرات ما يحمر وجه القارئ له خجلا ، لفرط ما يتصف به كاتبها من زهو وتباه ، كما نجد بينها ما يكون مؤلفها قد شعر بأن الموضوع أهم من شخصه ، فتكون الذكريات الشخصية فى هذه الحال وسيلة لمعالجة الموضوع لا غاية فى ذاتها .

وقد وضع جوليوس فوسيك « مذكرات من المشنقة » خلال فترة امتدت ثمانية عشر شهرا . وكانت كل برهة أمضاها فى السجن حافلة بأشنع صنوف الهول ، وكل لحظة استغرقها فى الكتابة عملا من أعمال البطولة الفذة ، ولكنك لا تجد فوسيك يتحدث ولو مرة واحدة عن مشاعره قصد إثارة العطف والرثاء فى القارئ الذى قد يقع على تلك المذكرات أو قصد إثارة الإعجاب برباطة جأشه أو إقامة نصب تذكارى له ؛ ذلك أن موضوع الكفاح والنضال من أجل تأكيد الحياة كان أعظم فى نظر فوسيك من موضوع آلامه وأشجانه . ولأنه لم يلق بالا قط إلى هذه الآلام ، أصبح فى أعيننا رمز البطولة وعنوانها .

والشعر الغنائى هو فى جوهره حديث عن النفس ، ولكن عندما يتجاوز الشعر الغنائى — حتى لو كان من النوع الشخصى — حدود الحديث عن سيرة واضعه ، لا تشعر حياله البتة بالنزعة الاستعراضية .

وشعر بوشكين أو ما ياكوفسكى الغنائى هو من هـذا النمط ، ولـكنك إذا نظرت فى بعض أشعار يسنين وجدته يغالى أحيانا فى التحدث عن نفسه .

ومن نحو عشرة أعوام أصدرت شاعرة شابة ديوانا صغيرا من القصائد ، وفى صدر بعضها تقرأ إهداء إلى ممثل مشهور ، ولا تجد فى هذه القصائد غير وصف ما حدث بين المؤلفة والشخص الذى أهدت إليه شعرها ، وهذا هو التهتك فى أجلى صوره .

وكانت النتيجة شيئا يشبه « الضرورة » : من هى ؟ ومع من ؟ وماذا فعلا ؟ وإلام انتهى الأمر ؟ وفى وسعك أن تجيب عن كل هذه الأسئلة : من هى ؟ الشاعرة . ولقد نشرت صورتها على غلاف المجلد . مع من ؟ مع الممثل المشهور الذى ذكرت اسمه فى الإهداء . أين ؟ على شاطىء البحر . وماذا فعلا ؟ لقد قبل أحدهما الآخر . وماذا حدث بعد ذلك ؟ لقد عادت إلى زوجها « بشفتين متعبتين » . ولـكن الشاعرة لم تتساءل عندما نشرت قصائدها عن أهمية كل ذلك ، ولا عن قيمة قبلاتها على الشاطىء أو مغزاها بالنسبة للقارىء !

ولم أستطع طبعا أن أدرك كل هذه الأمور دفعة واحدة ، غير أنى منـذ ذلك اليوم الذى لامتنى فيه كسينيا كوتلوبای على تظاهرى فى « دلال » بالمظهر « الطبيعى » ، أخذت أراقب نفسى ، ليس أثناء حفلات

الكونسرتو فقط ، بل فى كل دور جديد ، وخاصة فى الأدوار الغنائية والسيكلوجية .

ومن الأصعب على الممثل فى الأدوار الغنائية أن يخلق شخصية مسرحية مكتملة ويتجنب فى الوقت نفسه مظاهر « التدلل » ، عنه فى الأدوار الواضحة معالم الشخصية . وإنى أعرف ممثلين عديدين تهيئهم وساماتهم للقيام بالأدوار الغنائيـة ، ومع ذلك يبدون فيها متكلفين مسيخين ، على حين ينجحون أكبر النجاح فى خلق الشخصيات المحددة السمات .

وإذا تحدثت عن تجربتى الشخصية ، فقد شعرت بخطر النزعة الاستعراضية (Exhitionism) على أشـده لدى تمثيلى دور الأمير فيودور القصير فى رواية « موت إيفان الرهيب » . وكان أصعب المشاهد المشهد الأخير عندما يعلم فيودور ، وهو طفل لاحول له ولاقوة ، بوفاة أبيه القيصر .

وهذا مشهد صغير من الدور . الابن يصرخ : « أبى ! القيصر ! » وهو لايستطيع بعد أن يصدق ما حدث ، فيركض قاطعا خشبة المسرح بأكملها . وعندئذ تقع عيناه على الجثة الهامدة ، فيرتمى عليها معانقا الرجل الذى يرى فيه ، ربمـا لأول مرة فى حياته ، لا القيصر بل أباه .

ولدى التمرين على تمثيل هذا المشهد كنت أضع دائما نصب عيني أن صيحات فيودور يمكن أن تتحول إلى صرخات هستيرية ، ولكن ينبغي ألا أسمح ليأسه بأن يتجاوز حدا بعينه . واستشرت فى الأمر بعض الكبار من ممثلى الفرقة ، فأخبرنى أحدهم أنه يجد من المساعد عادة فى مثل هذه الحالات أن يفكر فى تجربة مروعة مر بها فى حياته ، فيحاول استعادة أشجانه ، حتى إذا هزته الذكريات سهل عليه التعبير عن المشاعر التى ينطوى عليها الدور .

ولقد أفزعتنى هذه النصيحة ؛ فلست أصدق كثيرا ، حتى فى الحياة الحق ، أولئك الذين يحبون أن يشاركهم الآخرون فى أشجانهم . وسلوك هذا الملك على خشبة المسرح لايتضمن فقط انتهاك حرمة الشخص الذى كانت وفاته أو آلامه مبعث الشجن ، بل ينطوى أيضا على تزييف من حيث أصول الفن المسرحى .

وكاشفت صوفيا جياتسنتوفا بشكوكى ، وكانت فى ذلك الوقت تمثل دور نيللى فى رواية دستويفسكى : « المهانون والمذللون » وهو دور أشد عرضة من دور فيودور لأخطار الانحراف إلى محاولة استثارة الرثاء .

وقد أقنعتنى جياتسنتوفا بأنى كنت على صواب ، وتصادف فى الوقت الذى كانت تمثل فيه دور نيللى ، أنها كانت قد فجعت برزء فى عائلتها ، يشبه إلى حد كبير ما فجعت به البطلة فى الرواية . ولكنها أخبرتنى أنها

اجتهدت أثناء قيامها بهذا الدور أن تعمل بعكس النصيحة التى أسداها إلى الممثل الآنف الذكر .

فقد بذلت جيانتو فاقصارى جهدها، فى المشهد الذى تتحدث فيه نيللى عن وفاة أمها ، كى لا تجعل أى مشهد فى الدور معبرا عن أشجانها الخاصة .

ولقد كان من العسير عليها جدا ألا تمس مشاعرها الخاصة . أثناء تمثيل ذلك الدور ، ولا سيما حينما كان الشجن الذى كان عليها أن تصوره على خشبة المسرح ، يطابق أشجانها الذاتية ؛ إذ كان معنى ذلك تجريح مشاعرها الخاصة ، وعرقلة مشاعرها المسرحية .

وهناك من الممثلين من يفخرون بقدرتهم على البكاء على خشبة المسرح بدموع حقيقية ، لإظهار مدى تأثرهم ومبلغ تقمصهم للشخصية حتى يمثلونها . أما عن نفسى فلقد كان يضايقنى دائما أن أشاهد الدموع تسيل من عينى ممثل . ومن الغريب أن الدموع الحقيقية تبدو فى هذه الحال مصطنعة ، وبدلا من أن تثير فى نفسى الشعور بالفجيعة : تمحو هذا الشعور وتقضى عليه . وقد لاحظت أن المشاهدين الجالسين بجوارى يتهامسون عندما يرون ذلك قائلين : « انظر ، إنه يبكى ! انظر ، إن عينيه قد اغرورقتا بالدموع ادموع حقيقية ! »، وعندئذ تختفى الشخصية المسرحية ويحل محلها الممثل المزدهى بدموعه ، وهكذا ينقطع حبل الدور .

وقد مثلت دور فيودور مرات كثيرة، ولكن فى كل مرة كان توفيق

أو عدم توفيق فى تأديته يتوقف على مجرد الحظ : فنى بعض الأحيان كانت العبارات تبدو لى كحلقات فى سلسلة متينة الأوصال ، يربطها شعور بالصدق ، كما تبدو لى شخصية فيودور واضحة المعالم محـددة القسمات ؛ وإذ بى فى المرة التالية قد بدا لى كل شىء زائفا مصطنعا .

ولقد كنت أحب فيودور ، بل أحبه كثيرا ، ولكنى لم أستطع التوصل إلى الولع بالدور . وذلك لمجرد أنى كنت أعانى كثيرا طوال الوقت الذى كنت أمثله فيه .

وقد عانيت من جديد فى دور ڤولجين فى رواية أفينوجنوف : « المقهور » . وڤولجين هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، وهو شاب مخلص صادق مقدام ، ولكن الناس يعتبرونه مقهورا بسبب صراحته ، وعدم مهادنته ، وإيمانه الرومانتى بأن الحق لابد أن ينتصر . ويبلى ڤولجين فى الرواية بالكثير من المحن الشخصية : فحبيبة قلبه تتزوج غيره ، ويخذله أصدقاؤه ، ويمنى بالإخفاق فى أولى خطواته فى ميدان الحياة ؛ ولكنه يثبت للأيام ، ويستجمع قواه للنضال حتى ينتصر الحق الذى يؤمن به .

وكان أزارين يمثل دور ڤولجين تمثيلا رائعاً ، ثم اختارونى لتمثيله بالنيابة عنه أثناء جولة قامت بها الفرقة . وكان على أن أحضر هذا الدور الكبير بنفسى وتمثيله بعد تمرين واحد .

وكان فى وسعى طبعاً أن أزعم أن هذا التعجل هو الذى كان سببه عدم إتقانى تمثيل الدور ، ولو أننى فى الواقع قد مثلته مراراً وتكراراً. ولكن كان هناك سبب آخر ، وهو خطئى فى معالجة هذا الدور .

لقد كنت أحب ڤولچين كل الحب ، وخيل إلى أن الدور يلائمنى كل الملاءمة ، فقد كنت أشاطره جميع أفكاره وآماله ، ثم إننا كنا فى سن واحدة ، وكنت فوق ذلك أشبهه فيما يحتمل بعض الشبه ، فلم أكن أحتاج تقريباً إلى أى ماكياج .

غير أن هذا التشابه الظاهر لم يكن فقط عقبة حالت بينى وبين الاندماج فى الشخصية ، بل حجة أيضا لتبرير إحلال نفسى مكان هذه الشخصية .

وقد مضى ثمانية عشر عاما منذ ذلك الحين ، منها ثلاثة عشر عاما أمضيتها خارج المسرح « الإنســانى » . على أننى قد عدت منذ عهد قريب ، وعلى غير توقع ، إلى تمثيل دور ڤولچين ؛ فقد حدث أن نظمت « دار الممثلين » حفلة تذكارية للكاتب المسرحى أفينوجنوف الذى كان قد قتل فى موسكو أثناء غارة ألمانية . وقد كان أفينوجنوف محبوبا أشد الحب من جميع من يعرفونه ، وأراد الممثلون إحياء ذكراه بتمثيل مقتطفات من رواياته .

وقرر الأعضاء السابقون بفرقة مسرح موسكو الفنى الثانى تمثيل بعض المشاهد من رواية « المتهور » ، وهكذا قدر لى أن أجتمع على

• • •

خشبة مسرح دار الممثلين الصـــغيرة وبرسنيف وبيرمان وشيبان ودوراسوڤا ولاجوتين .

وجميع هؤلاء الممثلين كانوا قد ظهروا فى الحفلات الأصلية . ولم تكن قد أتيحت لى قط عندئذ — بوصفى ممثلا بالنيابة — فرصة التمثيل فى صحبتهم . كانت تلك أمنية فى نفسى ، ولكنها لم تتحقق فى ذلك الحين . وها هى ذى الأمنية تتحقق الآن ، والغريب فى الأمر أنه قد تحققت معها أيضا محاولاتى للاندماج فى شخصية ڤولجين . فقد رأيت نفسى فجأة وقد فهمت هذه الشخصية وفرديتها . ومن الصحيح أن هذا الاندماج لم يدم غير برهة وجيزة ، ولكن الذى حدث أن المشهد الذى اختير للتمثيل كان هو بالذات ذاك الذى عانيت منه أشد العناء فى تمثيلى الأول . وكان هو المشهد الذى يكتشف فيه ڤولجين أن حبيبته تنوى الزواج بغيره ، وينفض من حوله الأصدقاء . ويقف وحده على خشبة المسرح ، فيحدث نفسه حديثا مؤثراً جدا . وكنت لدى إلقـــاء هذا الحديث أشعر بكثير من الضيق والحرج ؛ وإذ بى أرى الآن أن هذا الحديث العســـير قد أصبح سهلا يسيراً ، فتبدد شعورى بالضيق أثناء إلقائه .

وقد حدث ذلك ، فيما أظن ، لأنى فهمت الحديث — والشخصية فى مجموعها — من حيث علاقتهما بسن ڤولجين ؛ فعندما كنا فى سن واحدة ، لم أدرك أن شبابه عنصر من عناصر شخصيته ، ولكن السن

قد تقدمت بى ثمانية عشر عاما ، ولم يزل هو شابا كما صوره أفينوجنوف، وهكذا أصبح من الأيسر على أن أدرك عنصر الشباب فى شخصيته .

وقد يبدو هذا القول غريبا متناقضا ، ولكن ذلك التطابق فى السن هو فى الواقع الذى عاقنى عنه عندما كنت أمثل منذ ثمانية عشر عاما دور فولجين عن رؤية حدود هذه الشخصية .

وإنى لسعيد جدا الآن إذ تمكنت فى النهاية من تمثيل دور فولجين ؛ لقد أتيح لى بتمثيل هذا المشهد القصير تعويض إخفاق الأول فى الاندماج اندماجا تاما فى هذا الدور .

انظروا كم أنا مقيت

لقد حذرتنى كسينيا كوتلوباى خطر التودد لاجتذاب الجمهور لدى تمثيل شخصية مسرحية فاضلة .

وحذرنى نميروفيتش — دأنتشنكو خطر امتداد الصفات المقيتة فى شخصية مسرحية إلى شخص الممثل نفسه .

ولكن إذا كان من المعقول أن يرغب الممثل فى التباهى بوسامة طلعته أو جمال صوته ، فكيف يعقل أن يفتخر بعيوبه ويحاول « بيعها » للجمهور ، وكأنه يقول : « انظروا كم أنا مقيت ؟ » .

هل معنى ذلك إذن أن الباعث الذى يدفع الممثل إلى السماح بانطباق

تلك الصفات المقيتة على نفسه هو شيء آخر غير الرغبة فى التباهى بعيوبه الشخصية ؟

على أن نميروفيتش — دأنتشنكو وكسينيا كوتلوباى ، مهما بدا فى ذلك من غرابة ، كانا يشيران فى الواقع إلى شيء واحد ، وهو احتلال الممثل مكان الشخصية ، وهذا قد يحدث أيضا لدى تمثيل الشخصيات المقيتة ، ونراه فى الأدوار المضحكة بقدر ما نراه فى الأدوار الغنائية وأدوار البطولة .

وأتذكر أنى شاهدت يوما ممثلا يؤدى دور شيخ له ساقان نحيفتان طويلتان ترتجفان . وقد كانت ساقاه من فرط النحافة تبدوان وكأنهما وضم على عظم .

وكان الدور دوراً مضحكا ؛ فلماذا لا يكون لشيخ مضحك ساقان بهذا الشكل ؟ طبعا لم يكن هناك ما يمنع ذلك .

ومع ذلك ، فبالرغم من منظر الساقين المضحك ، شعرت وأنا جالس بين النظارة أشاهد الرواية بنوع من الاحتجاج ، أو بنوع من المقاومة فى نفسى ، حيال هذا الإسراف فى شناعة المظهر ، بالرغم من أن الممثل كان يؤدى دوره بقدر لا بأس به من البراعة . وقد أخجلنى من الممثل أن يغامر بعرض ساقين تبلغان ذلك الحد من الدمامة ، وأن يبلغ به التهور حد الكشف عن عيوبه الشخصية ، أى عن ساقيه القبيحتين ، إنه لم يكن يمثل الدمامة ، وإنما كان يستغل دمامته الشخصية ، كما يفعل

تماما أولئك الذين يستغلون جمالهم الشخصى ، وكلا الأمرين معيب فى الفن .

وقد اتضح لى ذلك بصورة جلية لدى زيارة أحد الملاهى الشعبية فى نيويورك : رأيت فى أحد المشاهد امرأة ضخمة جدا مترهلة أشد الترهل ترقص مع قزم . وكان الجمهـــور المتفرج يضحك ويقهقه ، ورأيت فى أحـــد الأركان رجلا فى ملابس السهرة وقد التحم به عند المعدة رجل آخر فى ملابس السهرة أيضا : لقد كانا توءمين سياميين ، وكان الجمهور يفغر فاه وهو يتأمل هذه المناظر البشعة ، وفى الحجرة المجاورة كانت امرأة كتعاء تكتب بأصابع قدميها على الآلة الكاتبة اسم كل من يدفع لها عشرة سنتات ؛ وبالقياس إلى هذه المنـاظر الشنيعة ، بدا لى عرض البراغيث المدربة الذى كان يجرى فى مكان مجاور عملا ساميا من أعمال الفن .

وأنا أعلم أن كل هذا الذى وصفته الآن لا يمت إلى الفن بصلة ، بل إن هؤلاء القوم التعسين الذين يضطرون لعرض عاهاتهم سعيا وراء الرزق يدركون أنهم لا يقدمون لونا من ألوان الفن . ولكن مما يؤسف له أننا فى ميدان الفن الحق كثيراً ما نشاهد محاولات مماثلة لاستغلال العيوب الشخصية .

ومما لاشك فيه أنه لابد للمثل أن يكون شبيها إلى حد ما فى مظهره الخارجى بالشخصية التى يمثلها ؛ فمن الصعب مثلا ، إن لم يكن من المستحيل

أن يقوم ممثل قصير بدين بدور دون كيشوت ؛ ومن العسير كذلك أن يقوم ممثل طويل نحيف بتأدية دور سانكو بانزا . ولكن فى مثل هذا النوع من الأدوار لايتوقف الأمر على توافر هذه الصفة أو تلك ، بقدر ما يتوقف على أسلوب استخدامها ، وهذا لا يتعلق فقط بالصفات الجسمانية الظاهرة ، بل يتعلق أيضا بالصفات العاطفية والنفسية الباطنية .

وقد رأيت مرة ممثلا يؤدى دور « ياجو » وكأنه يلتذ بإبراز صفاته المقيتة حتى لتشمئز من مشاهدته ، وقد كان الممثل ، وليس « ياجو » الذى يمثله ، هو الذى يبعث على الاشمئزاز .

وهذا هو ما كان نميروفيتش ـ دانتشنكو قد حذرنى إياه ، ولاشك فى أننى عندما كنت أشعر بالخجل من نفسى لدى تمثيل بعض الأجزاء من دور « تيرابو » أو « ستريبودورس » ، كان لذلك صلة ما بالمواقف التى كنت أستلذ فيها التمرغ فى أمراضهما النفسية .

ولم أكن أعرف إذ ذاك كيف أكافح ذلك الشعور بالعار ، أو بالأحرى مصدر ذلك الشعور ، وكان يخيل لى أحيانا أنه ربما ينبغى لى فقط أن أخفف من عيوب الشخصية ، أو بعبارة أوضح أن أجعلها تبدو أقرب إلى المستساغ ، ولكن ذلك لايمكن أن يعتبر حلا للمشكل ، فضلا عن أنه أسلوب غير أمين لأن هناك شخصيات لايمكن تخفيف

عيوبها ؛ وكيف يمكن مثلا تصوير جورنج على المسرح فى صورة تستطيبها الأذواق ؟ ولو فعلنا ذلك لكان حماقة منا وجنونا، بل عملا ضارا مؤذيا ؛ فبقدر ما يبدو لنا جورنج على خشبة المسرح فى صورة أشنع ، تنبغى لنا الإشادة بالممثل الذى يؤدى دوره .

فما الذى يجب إذن أن يفعله الممثل ليحول دون أن يجعل من نفسه شخصا تشمئز منه النفوس ؟ ليس هناك غير شىء واحد ، وهو أن يجتهد فى إبراز المغزى الجوهرى من دوره دون أن ينساق إلى استطابة التفاصيل المعيبة ؛ لأن ذلك يؤدى حتما إلى تكبيله بصفات الشخصية التى يمثلها .

ولا يحدث ذلك فقط على خشبة المسرح، بل نراه أحيانا فى المؤلفات الأدبية أيضا ، حيث يطلق الكاتب لنفسه العنان فى تصوير عيوب شخصياته . وإنه ليستلذ إبراز ما تنطوى عليه نفوس الشخصيات التى خلقها من تدهور وانحطاط ولؤم وخسة ، حتى لينتهى الأمر بالقارىء إلى النفور ليس من هذه الشخصيات فحسب ، بل من المؤلف أيضا .

ويشعر المرء إلى حد ما بهذا الشعور لدى قراءة بعض ما كتبه دستويفسكى عن سميردياكوف والشيخ كارامازوف .

والمذكرات الباثولوجية التى يدونها المجرمون والتى تلقى اليوم رواجا عظيما فى الخارج تعتمد على أحط أنواع الاتجار بنقائص

المؤلف وأوزاره . وليس فى كل ذلك مسحة من الفن ، وإنما استغلال لأحط غرائز المؤلف وقرائه .

٨١٨

هناك نوع خاص من الأحلام يتعرض له رجال المسرح ، أعنى كابوس الممثل الذى لايسلم منه أحد من الممثلين .

وهو يتخذ بالطبع صورا عدة ؛ فلكل كابوسه . ولكنه لايختلف أبدا فى جوهره ، وهو الوقوع فى ورطة ، أى أن يحدث حادث على خشبة المسرح ، كأن يتعلثم لسانك ، أو يسقط شعرك المستعار ، أو أن تدخل فى غير اللحظة المناسبة ، أو أن يشتد السعال بين النظارة حتى لايسمع أحد شيئا مما تقول .

ولا يستيقظ الممثل من مثل هذا الكابوس إلا وقلبه يقفز فى صدره ككرة من المطاط .

وهذا الذى يجرى أثناء الكابوس يحدث أحيانا فى الواقع ، وإلا لم يطرق أحلام الممثلين .

وقد اضطررت ، كما ذكرت آنفا ، إلى أن أتمرن على تمثيل دور ڤولچين على عجل ، بل لم يتح عمل البروفة مع زملائى إلا يوم التمثيل بالذات . فكانت النتيجة أنه لم يكن لدى غير فكرة سطحية عن الإخراج وعن سياق الرواية فى مجموعها .

وقبل رفع الستار ، جلست أمام منضدة التزين محاولا المزاح مع زملائى كى أقنع نفسى بأنى هادىء الأعصاب ، ولكن عندما دق الجرس الدقة الثانية كان هلعى قد بلغ حدا يجعل من الصعب إخفاءه . وعندما ارتفع الستار فى النهاية عن الهوة المظلمة التى تشمل النظارة ، كنت أنا فى حال شبه إغماء .

نطقت ببضع كلمات ، ورددت على زملائى ، وانتقلت من المنضدة إلى الأريكة ، ومن الأريكة إلى المنضدة . ولكننى كنت أشعر طوال الوقت أن الكارثة تقترب ، ولن تمضى بضع دقائق حتى يتوقف التمثيل .

ومن سوء حظى أنه كان بين المشاهدين عدد من الأطفال ، وربما لم يكن يتجاوز عددهم اثنين أو ثلاثة ، لكن صراخهم جعل من العسير على الجمهور سماع أصوات الممثلين . وصاح رجل لإسكاتهم ، ثم صاح آخرون ، وهكذا خيل إلى أنه لم يعد هناك أحد يصغى إلى ما أقول ، وأن الكارثة قد أصبحت على الأبواب .

وعندئذ أدار زميلى سيرجى بوبوف ظهره للنظارة وكان يؤدى دور إيجور جورسكى ، وابتسم لى وهو يقول بصوت منخفض : « ماذا جرى ؟ هل أحضروا روضة أطفال إلى المسرح أوماذا ؟ » .

ولم يكن تمثيل ذلك الدور شيئا يشذ عن المألوف بالنسبة إليه ،

ولذلك كان فى وسعه أن يدلى بهذا التعليق دون أن يفقد إحساسه بدوره .

فاستجمعت قواى للرد على ابتسامته وإبداء موافقتى على تعلقه .

ولم يلبث أن عاد زميلى إلى الشخصية التى يمثلها ، فاستأنفنا الحوار بين إيجور جورسكى وبوريس ڤولجين ، ولكن فى الوقت نفسه كان يدور حوار فى ذهنى ، حيث كنت أقول لنفسى : مادمت قد استطعت أن أسمع تعليق بوبوف الخارج عن الدور ، فمعنى ذلك أنى لا زلت « حيا » ، ومادمت قد استطعت أن أبتسم ردا على ابتسامته وأن أبدى له موافقتى على تعليقه أيضا ، فمعنى ذلك أنى لم أفقد رشدى ، وأن بوسعى أن أكافح للتغلب على الهلع المسيطر على خيالى .

ولكى أمتحن نفسى ، تعمدت التمهل برهة قبل مواصلة الحوار . فرأيت أنى قادر على ذلك ، وأنى واع بطول المهلة . وكان الحديث بين ڤولجين وجورسكى فى هذه النقطة من المشهد يتسم بشىء من الجدل ، فالتفت بحدة نحو جورسكى ، وشعرت على الفور برد الفعل من جانب النظارة ، لقد أحسست بالتوتر الذى خيم عليهم ، فتلاشى هلعى ، ولم تعد هناك حاجة إلى معاودة التفكير فى هذا الأمر .

لقد أصبح فى وسعى أن أمثل وأحيا لا بمشاعرى بل بمشاعر ڤولجين ، وأصبح فى وسعى أن أنتقل من المنضدة إلى الأريكة ، ومن

الأريكة إلى المنضدة ، لا تبعا للتعليمات المسرحية ، ولكن تبعا لما تفرضه حال فولجين النفسية وهو يناقش جورسكى .

والإحساس المسرحى شىء فريد فى بابه ، وليس مما لا مغزى له أن طريقة ستانيسلافسكى تشتمل على تمرين يفرض على الممثل أن يمثل بمفرده وسط الجمهور ، فهذا يدربه على التمثيل أمام أبصار المشاهدين دون أن يعتبر لوجودهم أى حساب ، ولكن ليس معنى ذلك أن المشاهدين يختفون من عقل الممثل الباطن، فلو حدث ذلك ماغدا الممثل وحيدا وسط الجمهور بل وحيدا على الإطلاق . وهذا النوع من الوحدة مستحيل على خشبة المسرح ، إلا حينما يكون الممثل فى حال هلع تام ، فحتى حينما يتصور الممثل أنه قد اندمج فى الدور اندماجا تاما ، وتقمصه إلى حد نسيان مايدور حواليه يظل مع ذلك يحس بوجود النظارة فى كل لحظة تمر به على خشبة المسرح .

بل إن هذه الرابطة — العسيرة الوصف — التى تمتد كالخيط المشدود بين الممثل والجمهور ، هى المصدر الرئيسى لغبطة الممثل أثناء تأدية دوره .

ويستخدم رجال المسرح لفظ « جهاز » الممثل لدى حديثهم على مجموع مايتميز به من شتى الصفات والمواهب . وهذا « الجهاز » ليس

هو فقط جهاز إرسال ، بل هو جهاز استقبال أيضا ، فلو أردنا تشبيه الممثل بآلة لقلنا : إنه أشبه بجهاز الرادار .

فالرادار يرسل إشعاعات فى اتجاه معين ؛ فتلتقى هذه الإشعاعات وجبل أو سفينة أو طائرة ، فتنعكس مرتدة إلى الجهاز الذى أرسلها ، والذى يستقبلها الآن ويستخدمها لتسجيل صورة الجسم الذى عكسها .

وكذلك الممثل يوجه نظراته ومشاعره وصوته إلى النظارة ؛ فتلتقطها النظارة ، وتردها إلى الممثل فى صورة انعكاس ، فيسجل عقل الممثل الباطن الإشعاعات المنعكسة التى انبعثت من تمثيله .

ولعل ذلك هو الاختلاف الجوهرى بين الممثل والمغنى من ناحية ، والكاتب أو المصور أو النحات أو المؤلف الموسيقى من الناحية الأخرى .

فالكاتب والفنان والمؤلف الموسيقى يوجهون عملهم إلى القارئ أو المشاهد أو المستمع المقبل ، ولكنهم أثناء عملية الخلق الفنى لا يعتمدون على جمهورهم ، لأن هذا الجمهور لا يكون له وجود عندئذ .

أما الممثل فعملية الخلق تجرى عنده فى الوقت الذى تجرى فيه عملية تبليغ ما يخلقه إلى الجمهور : والترابط بين الممثل والنظارة هو من القوة

بحيث يمكن التحدث عن نوع من الخلق المتبادل ؛ فطول برهة الصمت بين عبارتين مثلا لايتوقف فقط على الممثل ، وإنما يتوقف أيضا على النظارة ، لأن جهاز رادار الممثل يسمع هذا الصمت مرتدا إليه من «الصالة» ، وإذا كان اتصال الممثل بالنظارة اتصالا تاما حقيقيا ، استحال عليه أن يطيل تلك البرهة أو يختصرها . وعقل الممثل الباطن لايسجل فقط كل حفيف وكل سعلة أو ضحكة ، بل يحس كذلك بسكون النظارة ، وبحدة هذا السكون أيضا ، ولهذا السبب يحب الممثلون فى كثير من الأحيان أن يختلسوا النظر من خلال الستار قبل بدء التمثيل : فهم فى حاجة إلى معرفة شريكهم فى التمثيل فى تلك الليلة ، إذ أنه من المستحيل تأدية أى دور على خشبة المسرح بغير معاونة فعالة من جانب النظارة .

ولو أن الجمهور الذى يشهد رواية بعينها لم يتغير يوما بعد يوم ما أمكن تمثيل هذه الرواية مرات عدة .

والسبب الوحيد الذى يجعل فى وسع الممثل أن يؤدى دورا بعينه مئات المرات ، هو أنه محتاج فى كل مرة إلى أن يقيم من جديد تلك الصلة العجيبة بينه وبين الجمهور ؛ وهكذا يصح القول : إن كل تأدية لدور هى إلى حدما تأدية فريدة .

استرداد الأنفاس

يقول رجال الرياضة إن كل متسابق فى الجرى لمسافات طويلة يمر فى مرحلة معينة بامتحان عسير ، وذلك عندما تأخذ قواه فى التخاذل ، ويكاد يتوقف قلبه ورئتاه عن أداء وظائفهما .

ولكن إذا أمكنه اجتياز ذلك الامتحان الرهيب ، تكيفت أجهزة جسمه للجرى ، فنبض القلب نبضا جـــديدا ، وسرت الدماء سريانا جديدا ، وتنفست الرئتان من جديد .

وعندئذ يزول التعب ويصبح فى وسع المتسابق أن يقطع أشواطا أخرى . وهذا هو ما يدعى « باسترداد الأنفاس » .

وكثيراً مايحدث أيضا للممثل أثناء تأديته دورا من الأدوار — على فرض أن يكون دورا ناجحا — أن يسترد أنفاسه فجأة ، فى لحظة لم يكن قط ليتوقعها .

ويقول ڤلاديمير داڤيدوف فى كتابه « قصة من الماضى » :

« إنى أشمئز دائما من الممثل الذى يشعر بالإنهاك عند نهاية الحفلة ، فكل ما يدل عليه ذلك هو أنه كان هناك خلل ما فى عمل هذا الممثل ؛ فذلك الإحساس بالتعب لا يوجد — على ما لاحظت — إلا بين أولئك الذين يمثلون ، كما يقولون ، بأعصابهم وبوحى الإلهام . وإنك لتراهم مهمومين على الدوام ، قلقين بلا انقطاع على المشهد المقبل وعلى

دورهم فى مجموعه . ولكن إذا كان الممثل قد تدبر كل شىء من قبـــل وأحكم بناء الإطار العام فى إحساس ، فما المشقة التى يمكن أن يعانيها أثناء خلق الشخصية على خشبة المسرح ؟ إن هذه العملية ، على العكس ، مصدر متعة ولذة ، بل منبع نشوة ، كل مشهد تمثله يغمرك بالإلهام ، وعطف الجمهور يحفز قواك الخلاقة ، ولقد أديت دائما أدوارى على خشبة المسرح فى يسر وانشراح » .

ويقدم لنا دافيدوف فى هذه السطور القليلة تحليلا واضحا جدا لإحساسات الممثل وهو على خشبة المسرح ، ولكن عبارته الأخيرة لايمكن أن تثير للأسف غير الحسد فى قلوب العديد من الممثلين ، فليس من حظ كل ممثل أن يقوم بعمله الخلاق على خشبة المسرح « فى يسر وانشراح » . بل إن عظماء الممثلين الموهوبين حقا يعانون بعض الأدوار .

وهذا يعنى أنه ليس فى وسع كل ممثل أن يجتاز ذلك « الامتحان العسير » الذى ينطوى عليه كل دور فى مرحلة معينة من مراحله . ولا أظن فيما يتعلق بنفسى أن فى وسعى أن أذكر عشرة أدوار ، من بين جميع الأدوار التى قمت بها فى حياتى المسرحية ، شعرت فيها حقا بالغبطة التامة أثناء خلقها على خشبة المسرح .

ومن الطبيعى أنى لم أخفق فى كل دور أسند إلى ، ولكن فى كل واحد منها تقريبا كانت هناك لحظات شعرت فيها بأنى خارج الدور .

وحتى فى دور الهلول فيست فى رواية شكسبير « الليلة الثانية عشرة » ، الذى كان يعده زملائى كما يعده النقاد من أنجح الأدوار التى قمت بها ، كانت هناك فجوات . كنت أشعر فى لحظة ما بنوبة من السعادة والحرية تعقبها نوبة أخرى من الحرج والحذر ، ثم استرد أنفاسى ، فأشعر بتلك النشوة الرائعة التى حدثنا عنها داڤيدوف فى كتابه ، وأظن أن كلمة « إلهام » هى خير وصف لذلك الشعور .

ولكن لا بد أنك قد لاحظت أن داڤيدوف قد استخدم هذه الكلمة مرتين : مرة على سبيل الذم ، باعتبار الإلهام عقبة مضرة ، وذلك حين يقول : « إن ذلك الإحســـاس بالتعب لا يوجد — على ما لاحظت — إلا بين أولئك الذين يمثلون ، كما يقولون ، بأعصابهم وبوحى الإلهام . » على حين نراه يستخدم هذه الكلمة فى المرة الأخرى على سبيل المدح حيث يقول : « إن كل مشهد تمثله يغمرك بالإلهام » .

ومن الغريب أنه ليس هناك تناقض بين الاستعمالين : فالإلهام لا يسبق تأدية الدور ، وإنما يكلل هذا العمل . ويخطىء الممثل خطأً شنيعاً إذا ظن أن « الأعصاب والإلهام » مواد يمكنه الاعتماد عليها فى بناء دوره ، إذ لن ينجم عن جهده فى هذه الحال غير « انتشاء ذاتى » لا معنى له .

فعندما تبدأ فى دراسة دور ، يحسن بك عدم التفكير فى الإلهام . وعندما تنتهى من تأديته ، لا تعود بك حاجة إلى التفكير فيه ، لأن

الإلهام ينبعث من نفسه بدون حاجة إلى إستثارته ، عندما تشعر بأنك تسيطر على الدور سيطرة تامة . ولن يستطيع عازف على البيان أو على القيثار أن يشعر بأى أثر من الإلهام حتى تصبح كل نغمة وكل جملة موسيقية طوع يديه .

والجذل الذى يقترن بامتلاك هذه القدرة هو ذاك الذى يسمى بالإلهام الخلاق . . . وعندئذ يشعر الممثل كأنه يرتجل . إنه لا يرتجل الكلمات طبعا ، ولكنه يحس بكل جملة كأنها تنطلق انطلاقا طبيعيا . وهذا لا يتأتى إلا عندما يحس الممثل الشخصية التى يمثلها بكل كيانه ومشاعره .

وعندما كنت أتحدث عن إحساساتى التمثيلية الأولى أمام طفولتى قلت إنى لا زلت أتذكر نفسى حتى الآن بوصفى بقرة حمراء ترعى الكلأ ، وإنى أتذكر ذلك لأنى كنت عندئذ أومن بوجود تلك البقرة إيمانا تاما مطلقا .

ويمكننى بالصورة نفسها أن أقول : إنى أتذكر نفسى بوصـــفى البروفيسور دوسا الجراح .

فقد كان إحساسى بتقمص تلك الشخصية لا يقل فى قوته عن إحساسى بتقمصى البقرة أيام طفولتى .

وكان دور البروفيسور دوسا قصيرا جدا بالقياس إلى دور ڤولجين مثلا أو دور فيست البهلول ، ولكنى كنت مولعا بذلك الدور ، لأنى كنت أعرف بروفيسورى معرفة تامة ، بل معرفة تكاد تكون شخصية . كنت أعرف ياقته البيضاء المنشاة ، ومعطفه القديم الزى ، ويديه النظيفتين كما هو حال أيدى الجراحين ، ولحيته الصغيرة المهذبة ، وعدم مبالاته بآلام الآخرين أو موتهم .

وكنت أشعر أثناء تمثيل هذا الدور أنى « أسترد أنفاسى » فى كل لحظة ، ولكنى أعتقد أنى ما كنت لأستطيع السيطرة على شخصية البروفيسور دوسا لو أن خيالى اقتصر على تصور هذه الشخصية بمعزل عن الرواية فى مجموعها .

فما كان فى وسعى أن أتخيل مظهر الجراح بجلاء دون فهم دوره بين شخصيات الرواية الأخرى . ونرى البروفيسوردوسا فى هذه الرواية لا يبالى وفاة المرأة التى كان يشرف على علاجها ، ولكن هذه المرأة كانت هى الشخصية الوحيدة المحبوبة دون بقية الشخصيات ، وهم جميعاً من المغرورين المنافقين الكذابين .

وعلى ذلك فقد كانت الياقة البيضاء المنشاة ، والنظارة التى يضعها على أنفه ، ويداه اللتان لا ينقطع عن غسلهما بالفرشاة ، وأسلوبه المتأنق فى قضم البسكويت وهو يروى لزملائه تفاصيل حال عائلة ، وفى وضع الأتعاب فى جيبه ، وفى النظر إلى الترمومتر ، وحركاته المتأنية التى هى

من سمات أمثاله من الجراحين والأطباء ، كل ذلك كان من الوقاحة كذباب يحط على وجه جثمان . وهذا هو ما كان فى الواقع مغزى الدور .

وهكذا انتهى بى التفكير إلى أن خيال الممثل الذى يخلق الشخصية لا يستطيع أن يهتدى إلى العناصر الجوهرية الحقيقية — لا بمجرد العناصر العارضة — التى يحتاج إليها لتجسيم هذه الشخصية إلا عندما يثار هذا الخيال بمغزى الدور بالقياس إلى مضامين الأدوار الأخرى ، أو بالأحرى فى صلته المتبادلة بها .

ولا يمكن فهم الترابط بين الأدوار إلا بإدراك مغـــزى الرواية . وهذا ما يجب أن يفعله كل ممثل ، لا مخرج الرواية فقط .

أما إذا أخذ الممثل فى « اختراع » الشخصية ، بدلا من توليدها من معانى الرواية ، فعندئذ تصبح اليـــاقة المنشاة والنظارة التى على الأنف واليدان البيضاوان مجرد مظاهر سطحية تهدم أكثر مما تخلق الشخصية .

وقد كان دور البروفيسور دوسا آخر أدوارى ، فقد مثلته فى آخر يوم من أيام عملى بالمسرح « الإنسانى . ومنذ ذلك الحين — أى منذ ثلاث عشرة سنة — لم أرتد قط ملابس المسرح أو أزين وجهى بالماكياج .

ولكن بالرغم من أنى أتذكر دورى الأخير على أنه قد غمرنى

بالسعادة كممثل ، بل بالرغم من أننى قد مثلت من وقت قريب مشهداً من دور ڤولچين — ولو على خشبة الكونسرتو — وأن هذا التمثيل قد ملأنى أيضاً بالبهجة ، فلست آسفاً أقل الأسف على أنى هجرت المسرح « الإنسانى ».

لقد أقصت حرفتى الحالية الممثل الدرامى عن نفسى ، ولست آسفاً على ذلك ؛ لأن عملى الحالى يستغرق كل جهودى .

فكل ما أحظى به من خيال ومن قوى خلاقة أستغله فى هذا العمل . ولست أشعر بأن هناك أية ملكة من ملكاتى عاطلة لا تعمل .

على أننى ، فى الوقت نفسه ، لست آسفاً البتة لأننى اشتغلت بالتمثيل فى المسرح « الإنسانى » ، كما أننى لست آسفاً لأننى أنفقت العديد من سنى شبابى فى دراسة الفن .

فلقد تعلمت من المسرح « الإنسانى » أشياء أقدرها أعظم التقدير ، وكنت فى حاجة إلى تعلمها . وإنى لشديد العرفان بالجميل لأولئك الذين أخذت عنهم تلك الدروس ، وقد كان يحدث ذلك أحياناً بغير علمهم .

الفصـــل السـابع

كونترا بُنط

Counter point

هناك ضرب من التأليف الموسيقى تعزف فيه عدة ألحان فى آن واحد، ويسمى هـذا التأليف Counter point ، وهذه الألحان تنسجم فيما بينها، ولـكن كل نغمة فيها تنتمى إلى لحن مستقل، ويمكنك أن تعزف أى لحن منها على انفراد، فيكون لحنا مكتملا، غير أن شتى هـذه الألحان تحيا معا بدون تشابك وإن لم يـكن بينها ما يمكن أن يوصف باللحن الرئيسى .

وحياة الإنسان تشبه هذا الضرب من التأليف الموسيقى ؛ فهى تتألف من ألحان شتى متباينة الأنواع . ومع أن جميع نواحى حياة الإنسان متشابكة فيما بينها ؛ ومن مجموعها تتـكون الحياة ، فإنه من الممكن إلى حد ما فصل كل ناحية عن النواحى الأخرى .

ففى الوسع أن نتناول على حدة حياة الفرد الجسمانية (تاريخ مولده وارتفاع قامته وحاله الصحية ... الخ) ويمكنك أن تتناول حياته العائلية أو حياته الاجتماعية أو مهنته .

وهناك لحظات فى حياة الفرد يشعر فيها بالتوافق بين شتى الألحان التى تشتمل عليها هذه الحياة ، وذلك عندما تقع كل نغمة فى مكانها الصحيح من اللحن ومن مجموع الألحان فى آن واحد .

ولعل الإنسان لايشعر بالسعادة المطلقة إلا فى مثل هذه اللحظات من الانسجام التام بين شتى ظروفه وأحواله وأعماله .

فحياة الإنسان بطبيعتها تتألف فى آن واحد من صراع وتعاون بين شتى الألحان ؛ وتحاول إرادة الإنسان التوفيق بين هذه الألحان فى مجموع متسق .

ولكن ليس فى وسع المرء أن يدون حياة فرد بالطريقة التى يدون بها المؤلف الموسيقى ألحانه لأن معنى ذلك أن يجعلها تجرى فى خطوط أفقية ، ويراها فى الوقت نفسه بكل ما تشتمل عليه من عمق وتعقيد .

إن الأمر بالنسبة للمؤلف الموسيقى يسير ؛ فما عليه إلا ان يتخيل ألحانه ويدون هذه الألحان نغمة بعد نغمة على الخطوط المخصصة لكل لحن .

ولكن ماذا يفعل المرء إذا أراد أن يدون فى آن واحد شتى النواحى فى حياة إنسان ؟ ليس فى وسعه طبعا أن يخصص سطرا لكل ناحية ، فيقول فى السطر الأول : إن هذا الإنسان يشكو الصداع ، وفى السطر

الثانى : إنه مهموم بدرجات ابنه فى المدرسة ، وفى السطر الثالث : إنه منهمك فى اختراع طيارة جديدة .

فلن يستطيع القارئ أن يقرأ كل هذه السطور المتوازية دفعة واحدة ، كما يقرأ « المايسترو » مجموعة الألحان التى تتألف منها القطعة الموسيقية ، ويسمع فى باطن نفسه الكمان والمزمار والطبل والصنوج فى آن واحد .

إلا أن حياة الإنسان تشتمل كل يوم على شتى النواحى ، وعلى ذلك فعليك إذا أردت أن تصف حياة فرد من الأفراد أن تأخذ فى الحديث أولا من ناحية ، ثم تتوقف وتعود للتحدث عما كانت عليه حال هذا الفرد فى ناحية أخرى ، أى أن عليك أن تفصل بين النواحى المختلفة وتدونها أجزاء،الواحدة بعد الأخرى .

على أن تلك الناحية الوحيدة التى اخترت أن أكتب عنها — أعنى موضوع حرفتى — قد اتضح أنها تشتمل هى على عدة نواح فى آن واحد . ولقد اضطررت حتى الآن إلى العودة بالقارئ إلى أيام طفولتى ثلاث مرات متوالية ، لأنه لم يكن من الممكن بغير ذلك توضيح تلك النواحى المختلفة . ولم يكن قصدى مجرد تدوين ذكرياتى تبعا لترتيبها التاريخى .

وعندما تحدثت عن اتصالاتى الأولى بالفن — عن الأناشيد

والحكايات الخرافية وولعي بالطيور والحيوانات الأليفة — وصلت بقصتي إلى عهد شبابي تقريبا ، لأني كنت قد بلغت سن الخامسة عشرة على الأقل عندما انصرفت عن هواية الطيور والأسماك الاستوائية .

ولكني اضطررت بعدئذ إلى العودة ثانية إلى الوراء ، إلى أيام أن كنت أناهز الثامنة ، كي أتحدث عن رسومي ولوحاتي ، أي عن موضوع بالغ الأهمية في حياتي ، وهو موضوع الفنان المحترف .

وتابعت قصتي حتى بلغت سن العشرين ، حينما هجرت فن التصوير منصرفا إلى فن التمثيل . ولكن لم يكن في وسعي عندئذ أن أواصل رواية القصة ابتداء من ذلك العهد ، بل كان لابد لي من العودة مرة أخرى إلى أيام طفولتي ، لأن عهدي بالتمثيل يرجع في الواقع إلى ما قبل نهاية عهدي بالتصوير .

وهكذا كنت أسير في الفصول السابقة من هذا الكتاب سير الضفدعة ،أقفز تارة إلى الوراء ، وتارة إلى الأمام ، ولكني لم أقصد بذلك اختيار أسلوب مبتدع في الكتابة ، وإنما اضطررت إلى ذلك اضطرارا ، لأنه لم يكن في وسعي أن أتحدث عن كل شيء في وقت واحد . فكان لابد لي من العودة إلى الوراء من حين إلى حين حتى لا يتوهم القارئ أن كل ناحية جديدة من نواحي عملي قد انبعثت من لاشيء ، على حين أن الواقع أنه كان لكل ناحية جذور وأصول ، ولم يكن من

الممكن بدون توضيح هذه الجذور أن أبين شتى العناصر التى تتألف منها حرفتى .

وهأنذا أرانى مضطرا الآن إلى التوقف من جديد والعودة مرة أخرى إلى أيام طفولتى تمهيداً لطرق ناحية جديدة ، أو لنقل لحن جديد من ألحان حياتى المتعددة الألحان .

وفى الفصل السابق الذى تحدثت فيه عن دروس المسرح « الإنسانى » ، بلغت بقصتى حتى سنة ١٩٣٦ ، حيث مثلت آخر دور لى على خشبة المسرح ، وفى تلك السنة أصبحت حرفتى الحالية — أى الأراجوز — الحرفة الوحيدة الفريدة التى أكرس لها جهودى ، ولكنى لا أستطيع استئناف قصتى ابتداء من سنة ١٩٣٦ ؛ إذ أن عهدى بهذه الحرفة يرجع إلى ماقبل ذلك التاريخ ، بل إن أصولها ترجع إلى أيام كنت أستمع إلى الحكايات الخرافية وأرسم الفيلة الرمادية وسط الصحراء الصفراء ، ولم تنقطع أيام كنت أدرس الفن ، وبعد ذلك أيام كنت أمثل فيودور أو فيست .

وقد انتقلت من المسرح «الإنسانى» إلى حرفتى الحالية وأنا مازلت فى الواقع منهمكا أشد الانهماك فى التمثيل ، وهكذا حدث الانتقال دون أن أنتبه إليه. فلم يكن هناك يوم أستطيع أن أقول إنى تحولت فيه فجأة من فن إلى فن ؛ إذ أننى فى سنة ١٩٣٦ لم أكن فقط قد أمضيت نحو ثلاثة عشر عاما فى العمل بالكونسرتو ، بل كنت قد فزت بوسام

الجدارة الفنية الذى تمنحه الجمهورية من أجل عملى بالكونسرتو ، وكنت أتولى الإشراف على مسرح الدولة المركزى لفن الأراجوز من أكثر من ثلاث سنوات .

ولهذا السبب لا أستطيع الانتقال إلى موضع الأراجوز ابتداء من اليوم الذى هجرت فيه المسرح « الإنسانى » ، بل ينبغى أن أبدأ من اليوم الذى التقيت فيه وأراجوزى الأول وكان ذلك حين كنت فى السابعة من عمرى .

الدمية

فى تلك السنة أهدت أمى إلى دمية صغيرة مضحكة ، كانت تدعى بى — با — بو ، ولها رأس من « الباغة » وثوب أزرق يمكنك أن تدخل فيه يدك كما تدخلها فى قفاز ، فتذهب السبابة إلى الرأس على حين تصبح الإبهام والوسطى ذراعى الدمية ، فإذا حركت السبابة بدا بى — با — بو كأنه يومىء برأسه ، وإذا حركت الإبهام والوسطى تحركت الذراعان بصورة مضحكة ، وكأنهما ذراعان حقيقيتان . وهكذا كان بوسع بى — با — بو أن يلتقط قلما أو علبة كبريت ، وأن يهرش قفاه ، ويمسح دموعه ، بل أن يفعل أى شىء تريد .

وكان له وجه صغير مضحك ذو عينين جاحظتين ، وأنف لا يكاد

يرى منه غير المنخرين . أما الفم فكان عريضا ، وعلى رأسه شيء وسط بين الطربوش والقلنسوة .

ولم يكن من السهل تحديد التعبير المرتسم على وجه بى - با - بو . فعندما يفتح ذراعيه كانت عيناه تعبران عن الدهشة ، فإذا أطبقهما كمن يصفق بدا كأنه يضحك ، وإذا رفعهما ليمسك برأسه ارتسمت على وجهه معالم الرعب ، أما إذا أطرق برأسه وطوى ذراعيه فكان يبدو كأنه يبكى .

وكان كل ما يفعله بى — با — بو يبدو مضحكا مؤثرا ، وكنت أحبه أشد الحب ، وأشفق عليه أيضا ، كما يحب الأطفال ويشفقون على القطط الصغيرة ، بل كثيرا ما كنت أصحبه للتنزه معى ، وقد حشرته فى كم معطفى ، فيطل على المارة والشرطة ، وعلى الأطفال فى شارع كريستو برندى ، وعلى « ڤترينات » محل أينيم ، بائع الفطائر بالقرب من مياسنيتسكيا ڤوروتا الذى لم يكن يبعد كثيرا عن دارنا فى ذلك الحين .

وكان دائما بين أنواع الكعك والفطائر المعروضة فى « ڤترينات » أينيم إعلان يتحرك ميكانيكيا فيستوقف الصغار والكبار .

وكان من بين هذه الإعـــلانات بيت اشتعل فيه الحريق وقد أحاطت به دمى صغيرة مضحكة تمثل رجال المطافئ وهم يحاولون بمضخاتهم إطفاء الحريق ، وكانت الدمى التى تمثل سكان المريخ شائعة

جدا فى ذلك الحين ، ولست أدرى سبب ذلك ؛ لعله يرجع إلى أن بعض علماء الفلك كانوا قد اكتشفوا عندئذ خطوطاً تشبه القنوات على سطح المريخ ، فأخذت الصحف تتحدث عن الحياة على هذا الكوكب . . مهما يكن من أمر ، فقد كانت الدمى المريخية تباع فى كل مكان ، من أناس وكلاب وقطط ، وكلها ذات عيون جاحظة . ورجال المطافئ الذين ذكرتهم آنفا كانوا أيضا من أهل المريخ . وإنى لأتذكر جيدا كيف كان كل منهـــم بدوره ينحنى ضاغطا على المضخة داخل عربة المطافئ ، وكانت أقـــدامهم مثبتة فى أرضية العربة ، غير أن قدم أحدهم قد أفلتت من عقالها فكانت تهتز بصورة مضحكة عند ما ينحنى صاحبها .

وكان من شدة تلهفى على رؤية رجال المطافئ عن كثب أنى تسللت من تحت القضيب الحـديدى الذى يقى زجاج الفترينة من صدمات المتفرجين .

ومما لاشك فيه أن هذه الدمى الحية كانت شيئا ممتعا ، ولـكن لو أنك أنعمت فيها النظر لرأيت أنها ليست حية على الإطلاق ، بل ميتة . فلم يكن هناك غير الساق المنخلعة تتحرك فى كل مرة بصورة تختلف قليلا عن المرة السابقة ، أما ماعدا ذلك ــ أى الرءوس والأذرع والأجسام البدينة ــ فكانت تتحرك بصورة منتظمة رتيبة دون أدنى تغير كرقاص الساعة أو كإحدى تلك اللعب الخشبية المنحوتة حيث نرى

دبا وفلاحا يتناوبان الطرق على سنديان . بل إن هذه اللعبة لأشد متعة لأنه فى وسعك أن تغير سرعة الطرقات ، فتجعل الدب والفلاح إن شئت يكسلان ، أو ينشطان إلى حد الهوس . أما هذه الدمى التى تمثل رجال المطافئ فلم يكن يتغير فيها شىء مهما أطلت النظر إليها .. فوق تحت ، فوق ، تحت ، فوق ، تحت . . . هذا كل مافى الأمر . وهذا هو ما كان يجعل وجوه هؤلاء القوم من أهل المريخ تبدو غبية جامدة .

وبالقياس إليهم كانت تبدو دميتى «بى — با — بو» إنسانا صغيرا حقيقيا ؛ فقد كان فى إمكانه أن يمسح زجاج «القترينة» ليرى بصورة أوضح ، وأن يصفق كما لو كان فى مسرح ، وأن يهتز إلى أعلى وإلى أسفل ساخرا من أهل المريخ ، وأن ينظر من فوق كتفه إلى سيدة تجر كلبا صغيرا ، وأن يدير رأسه ويلتفت تارة إلى اليمين وتارة إلى اليسار حتى لقد تحولت إليه أبصار الواقفين حواليه ، فأخذوا يضحكون منه بدلا من أن يضحكوا من أهل المريخ ، حتى الكلب الصغير أخذ يلتفت إليه وبدأ يشمشم ، فبعث ذلك بى — با — بو على أن يضربه على أنفه ، فارتد الكلب مدهوشا واختبأ وراء السيدة التى كانت تزدان قبعتها بعصفور .

وهكذا لم يعد أحد من الواقفين يعبأ بذلك الحريق السخيف المعروض فى «القترينة» فقد انتصر عليه بى — با — بو فى جذب الأنظار .

وأظن أن المشهد كان يشبه جدا ما أفعله الآن عند ما أخرج الأدوار على مسرح الأراجوز ، فهنالك أيضا أدس يدى داخل أراجوز وأضحك الناس بتحريكه كما يتحرك الكائن الحى ، وأبتهج أنا نفسى بما أفعل ، ثم أنتزع الأراجوز من يدى وأعود به إلى البيت .

والواقع أن ما فعلته بدميتى بى — با — بو أمام « فترينة » محل أينيم يمكن أن يعتبر أول دور قمت به فى ميدان الكونسرتو . وفى هذه الحال أكون قد مارست حرفتى أكثر من أربعين سنة ، ولكن من كان يمكنه أن يتصور إذ ذاك أن ما فعلته فى سن السابعة يمكن أن يصبح حرفة ما ، فضلا عن أن يصبح حرفة جدية يقام لها مسرح كبير يشتغل فيه ممثلون وفنانون ومرشدون ، بل حاجب يزدان معطفه بالجدائل الذهبية ؟

لم يكن من الممكن طبعا أن يخطر لبالى أو لبال والدى مثل ذلك الخاطر الذى ما كان يعقل إذ ذاك على الإطلاق .

قلت إنى سأدرس الفن ، ولم يكن فى ذلك مايدعو إلى نزاع . ولم يعر أحد بى — با — بو الصغير الماكر أى انتباه ، وعند ما ولت سنوات طفولتى واختفت معها اللعب والدمى ، ذهب بى — با — بو إلى حيث ذهبت اللعب الأخرى ، وأصبحت تحتل مكانه فى جيبى حبوب عباد الشمس الجافة ، أو مبراة ، أو ظرف شفاف يحوى

طوابع بريد من الكنغو ونيكاراجوا ، أو فأر أبيض صغير أو أنبوبة من الألوان .

ارتداد

ولت سنوات الطفولة ، ومرت بعدها سنوات الدراسة . وكنت قد انغمست فى الألوان حتى أصبح التصوير فى سنة ١٩١٩ — ١٩٢٠ أهم شاغل لى فى الحياة . ولم يكن هناك شىء ، فيما يبدو ، يمكن أن يصرفنى عن هذا الفن . أما بى — با — بو الذى كانت تنبعث ذكراه فى نفسى بين الحين والحين ، فكان يلوح مجرد طيف باهت بعيد ، دون أن يطمح إلى شغل أى حيز من حياتى .

ولكن فى هذا بالذات كان يكمن دهاؤه .

فلو أنه كان قد أبدى أدنى رغبة فى العودة إلى الحياة ، لكنت قد محوته محوا من ذاكرتى . باعتباره شيئاً تافها لا يستحق الاهتمام .

وهل كان لدى متسع من الوقت للهوايات ؟

لقد كنت أنفق النهار طوله فى الرسم والتصوير ، وأمضى ساعات من الليل فى الجامعة لدراسة الفلسفة والمنطق . وبين هذا وذاك كان لابد لى من كسب القوت بتدريس فن الرسم ، وتعليم علم المنظور وعمل النماذج والرسوم التوضيحية للمتاحف ، وتصميم الإعلانات .

ولكنه من الممل فى نهاية الأمر أن يمضى المرء الساعات بعد الساعات فى رسم عواميد مختلفة الأطوال تمثل تزايد عدد الأعضاء فى اتحاد عمال الخشب ، أو فى رسم خطوط بيانية تمثل نسبة المواليد لمتحف الأمومة ورعاية الأطفال . . .

فلم يكن من العجيب إذن أن أتذكر دميتى الصغيرة الطروب بى - با - بو وأن أقترح على صديقتى ماريا ارتيوخوفا وتاتيانا مارتينوفا أن نجرب صنع الدمى المضحكة للبيع .

وكانت اللعب قليلة فى الأسواق فى تلك الأيام ، فلم يكن لدنيا شك فى أننا لن نجد صعوبة فى بيعها ، ولو بين أصدقائنا ومعارفنا . وما كان من العسير علينا صنع الرءوس الصغيرة ؛ أما الملابس فيمكن صنعها من الخرق القديمة

فصنعت « ماريا » امرأتين عجوزين ، وصنعت تاتيانا « سيدة بنفسجية » ، وصنعت أنا زنجيا صغيرا (بيكانينى) .

وبدأ الطرب عندما أحضرنا هذه الدمى إلى المرسم (الاستديو).

فقد رسمت المرأتان العجوزان علامة الصليب بشكل مضحك جدا. وسارت « السيدة البنفسجية » فى خيلاء وهى تحمل حقيبة يد صغيرة . أما « بيكانينى » فقد زج بأنفه فى علبة الألوان ، وأخذ يتشمم محتوياتها ، ثم ألقى بنظرة خلسة من وراء الحامل ، وبعد ذلك فر مذعورا .

ولم نبع أية دمية من هذه الدمى ؛ إما لأننا لم نجد مشترين أو لأننا كنا نجهل أساليب التجار ، ولكن لعل السبب الجوهرى يرجع إلى أنه قد عز علينا التفريط فى هذه الدمى الطروب . ولم يكن من المجدى أن نصنع غيرها ؛ إذ لاحظنا أن ذلك يستغرق منا وقتا طويلا جدا ، لو أنفقناه فى رسم الخرائط لكان أنفع وأربح .

وقد صنعت رأس بيكانينى من جورب أسود وقطع صغيرة من فرو الاستراخان البالى لتمثيل الشعر المجعد ، وكانت عيناه العموديتان جاحظتين كعينى لى - با - بو ، وقد استعضت عن الحدقتين بزرين لامعين من أزرار أحذية الأطفال . أما ثوبه فقد صنعته من قميص قديم ذى تربيعات .

واستقرت دميتى فى جيبى ، وكأننى قد أصبحت طفلا من جديد . وكما كان يحدث أيام طفولتى ، كان بيكانينى يتسلل أحيانا خارج جيبى للسخرية من المارة بسؤالهم عن السبيل إلى شارع كريفوكولنى .

« عجيج المرقص »

وكان من الممكن ألا تتجاوز صداقتى لبيكانينى هذا النوع من الهذر ، وأن تنتهى على نحو ما انتهت صداقتى لى - با - بو ، لو لم يأخذ هذا الزنجى الصغير فى التهكم على المغنين ، أو بالأحرى على ما كنت أتلقاه أنا شخصيا من دروس فى فن الغناء .

وقد كنت أتردد — كما ذكرت آنفا — على كونسرفتوار شور الخاص فى فترة من الزمن لأتلقى دورسا فى الغناء .

وكانت الدروس تعطى فى هذا المعهد ، كما كانت الحال فى معظم المدارس المتصلة بفن التمثيل ، تبعا لمنهج ستانيسلافسكى .

وليست الكتب التى وضعها ستانيسلافسكى أكثر فى الواقع من مجرد مقدمة لشرح منهجه الكامل شرحا وافيا . على أنه فى الوقت الذى كنت أتعلم فيه الغناء لم تكن هناك كتب البتة تتناول هذا الموضوع . ومعنى ذلك أنه لم يكن هناك سبيل للتحقق من صحة الطريقة التى كان يستخدمها الآخرون فى شرح منهج ستانيسلافسكى ، ولعل ذلك كان هو السبب فى إقبال العديدين على التشدق بهذا المذهب ؛ فقد كان فى وسع كل من له صلة بالمسرح الفنى أن يزعم أنه خبير بالموضوع ولو لم يكن قد علم من أمر ذلك المنهج إلا عن طريق السماع . بل لو أنه كان قد تلقنه على يدى صاحبه ما كان هناك ما يضمن أنه قد أحسن فهمه .

ولو أنك : جمعت اليوم شتى تلامذة ستانيسلافسكى السابقين ومترجمى سيرته والمنافحين عن مذهبه ، وأدرت بينهم النقاش حول ذلك المنهج ، لرأيتهم يختلفون فى تفسيره اختلافا عجيبا .

ولقد حضرت مناقشات عدة من هذا النوع بين أناس يعتبر كل منهم خبيرا فى الموضوع .

ولذلك ليس فى وسعى أن أقول : هل كانت السيدة التى علمتنى « المنهج » فى الكونسرفتوار قد أصابت أولم تصب فى شرحه ؟ ثم إننى لا أدرى . هل كنت أنا شخصيا قد أحسنت فهم دروسها أولا ؟ ولهذا أتوسل إليها ، إن وقع هذا الكتاب فى يديها ،ألا تستاء مما أكتبه الآن، ولا سيما أنى أحفظ لها فى نفسى أطيب الذكريات .

وسأحاول الآن أن أبسط بأمانة الطريقة التى اتبعت فى تدريسى « المنهج » فإذا بدت هذه الطريقة مضحكة ، فاللوم ينبغى أن يقع على وحدى ، لا على معلمتى ، وليس بكل تأكيد على ستانيسلافسكى الذى أبجل اسمه والذى أنخر بأنه قد رأى بعض ما قمت به على مسرح الأراجوز فأعجب به أشد الإعجاب .

وكانت ثانى أو ثالث أغنية كلفت تأديتها فى دروس الغناء أغنية « عجيج المرقص » من تلحين تشايكوفسكى ، ولم أجد صعوبة فى غنائها ، بل لم يستغرق منى تعلمها وقتا طويلا ، وقد غنيتها فى آخر الدرس ، واستمتعت بغنائها .

ولكن عند ما غنيت هذه الأغنية بعينها أمام معلمة منهج ستانيسلافسكى أخبرتنى أنى أغنى بطريقة خاطئة وأنها ، ستعلمنى « المنهج » على أساس هذه الأغنية بالذات .

قالت : إننى إذا أردت أن أغنى هذه الأغنية الغرامية بطريقة صحيحة

فيجب أول كل شيء أن أركز تفكيرى فى حادثة ما وقعت فى حياتى وتشبه ماتدور حوله الأغنية : فأتذكر مثلا ، إن لم يكن «عجيج المرقص» ، فعلى الأقل حفلة راقصة ، وأتذكر موقفاً عانيت فيه من الصد والوحدة .

ولإثارة شتى هذه الذكريات ينبغى لى أن أركز تفكيرى وأبعث فى نفسى الشعور بأنى أعشق من جديد فتاة مجرتى فى مناسبة ما . وعندما تنبعث هذه المشاعر فى نفسى ، وعندئذ فقط ، يمكن أن أومئ لعازفة البيان كى تبدأ فى عزف المقدمة : إذ من أين لها أن تعلم بغير إشارتى أنى كنت قد أصبحت أو لم أصبح بعد عاشقاً ؟

وينبغى أن تكون إشارتى للعازفة على البيان إشارة خفيفة ، كأن أومئ لها برأسى أو بيدى أو أكتفى بمجرد توجيه نظرة إليها ، وذلك كى لا أشتت أفكارى ، أو أنسى أنى عاشق متيم .

وقد استغربت كل هذه الوصايا ، لالصعوبتها ، ولكن لسخفها . وشعرت كأنى فى حفلة من حفلات استحضار الأرواح أو أمام هاو من هواة التنويم المغناطيسى .

وقد حاول مرة أحد هواة التنويم المغناطيسى هؤلاء أن يقنعنى بأن فى وسعه أن يجعلنى أسمع أوتار الكمان وأذوق قطعم الشوكولاته ، ولم أسمع طبعاً شيئاً ولم أذق شيئاً ، ولكنى كنت من الحرج حتى إنى قلت

مجاملة له : إنى أحس فعلا بطعم الشوكولاتة فى فمى ، بل زدت فقلت : إنها شوكولاتة بالبندق ، فابتهج لذلك أيما ابتهاج .

وكذلك كانت حالى عندئذ ؛ فقد وقفت بجوار البيان أستجمع شتات أفكارى، وانتظرت العازفة ، وانتظرت المعلمة، وانتظر الطلبة الآخرون، انتظر الجميع حتى أقع أنا أخيرا فى شراك الغرام ، وخيم الصمت ، وحاولت أن أتذكر « مرقصا ذا عجيج » ولكن فى سنة ١٩١٩ كان مجرد التفكير فى شىء من هذا القبيل شيئا لا يعقل ، فلم يكن هناك مراقص فى ذلك الحين ، أما عما كان يقام منها فى السنوات السالفة ، فقد كنت عندئذ فى سن لا تسمح لى بارتيادها . ولم يكن حظى أسعد فى محاولتى تذكر فتيات هجرتنى ، إذ لم أجد منهن واحدة ، وعلى أية حال فقد شعرت بالاشمئزاز من فكرة استثارة مشاعرى الغرامية الخاصة أمام هذا العدد العديد من الغرباء .

ومرت الدقائق ، وظللت واقفا بجوار الفتيان ، وأخيرا شعرت بأنه لا يمكننى المكوث هكذا صامتا ، فأومأت إلى العازفة كى تبدأ .

وأنشدت الأغنية ، فأثنت المعلمة على غنائى ، وعدت إلى مقعدى ، ثم احتل مكانى بجوار البيان طالب آخر أخذ يركز تفكيره كى يجعل نفسه يشعر أنه لص نبيل تمهيدا لغناء : « أمام القويقودا وقف ، مطرق الرأس ، غاض العينين » . وعادت العازفة تنظر ، وكأنها واقعة تحت

تأثير سحر . وانتظرت المعلمة ، وانتظرنا جميعا ، حتى سمعنا تلك الأغنية الرائعة تتحول إلى مونولوج « سنتمنتالى » لا طعم له .

ولما عدت إلى البيت أخذت بيكانينى ، وجعلته يغنى « عجيج المرقص » على الطريقة التى أرادت معلمتى أن أغنيها ، فاستجاب بيكانينى لرغبتى بسرور عظيم ، وجعل كل من فى الدار يغرقون فى الضحك .

وفى الدرس التالى من دروس « المنهج » أخرجت بيكانينى ، فركز تفكيره وأومأ إلى العازفة فى رقة ، ثم شرع يغنى ممسكا تارة بذقنه ، وتارة ذارفا عبرة ، معبرا عما يشعر به من عذاب بسبب ما يلقاه من صبر وحرمان .

فضحك الجميع : العازفة والمعلمة ، والطلاب ، وكان الطرب شاملا . ولم يكن حظى منه أقل من حظ أى شخص آخر من الحاضرين . ولقد كان المشهد يشبه أكبر الشبه ما أؤديه الآن فى قاعات الكونسرتو ، باستثناء أنه لم يكن هناك ستار عندئذ ، فاستعضت عنه بظهر كرسى .

ولم أكن أقصد السخرية بالأغنية فى ذاتها ، وإنما أردت التهكم على طريقة غنائها ؛ أو بالأحرى على « السنتمنتالية » الزائفة . وفيما بعد ، أصبحت السخرية من « السنتمنتالية » إحدى النواحى الجوهرية من عملى فى قاعات الكونسرتو ، ومن عملى جزئيا على خشبة المسرح .

ولو أنه كان بوسعى أن أتكهن عندئذ أن بيكانينى الذى تولد من

ذكرى بى — يا — بو — سوف تتولد منه بدوره حرفتى الحالية ، لكان من واجبى أن أحتفل ببدء حياته التمثيلية بما يليق به من حفاوة وتكريم ، ولكننى إذ لم يخطر ببالى شىء من هذا ، دسسته فى جيبى ، وذهبت لأرسم « طبيعة صامتة » .

مولد فرقة

وبعد ما أصبح لبيكانينى هكذا اسم فى عالم الكونسرتو ، لم يعد يكتفى بغناء تشايكوفسكى فى الاستديو ، بل أخذ يتردد على الجامعة أيضا ، ولما رأى المستمعين يضحكون ويصفقون كان من الطبيعى أن يتوقع أن يطالبوه بالمزيد .

فكان أول الأمر يروى عندئذ للحاضرين كيف أنه خرج مرة للصيد ، فاصطاد على التوالى طائرا ثم أرنبا بريا ثم ذئبا ثم دبا ثم فيلا ، فوضع كل ذلك فى جعبته ، وعاد به إلى داره ...

ولو أن هذه الحكاية رواها رجل لبدت سخيفة ، ولكنها على على لسان دمية صغيرة ترتسم على أساريرها معالم الجد ، بل شىء من الحزن ، بدت مضحكة كأقاصيص الأطفال ، بل مؤثرة ولاتخلو من شاعرية .

ولم أتريث فى ذلك الحين للتفكير فى مصدر هذا المجون الشاعرى

الذى يتميز به الأراجوز ، فقد كنت على العموم أحرك أراجوزاتى دون أية فكرة فى رأسى ، ولم أدرك إلا فيما بعد أن ما يتسم به هذا المجوف من قوة الإقناع إنما يرجع إلى قدرة الأراجوز المذهلة على التزام الجد فى جميع الظروف والحالات ، وأدركت أيضا أن مبعث هذا المظهر الجدى هو مجرد ثبات وجه الأراجوز وما يبدو من تركز أفكاره .

ولاشك فى أن عادة تركيز الانتباه هذه هى بالذات التى تجعل القط الصغير يبدو مضحكا عندما يدحرج قلما على سطح منضدة وقد امحى كل تعبير من وجهه ، أو القرد عندما يتأمل أظافره . .

وقد استخدم شارلى شابلن قناع التركيز الفكرى وثبات أسارير الوجه هذا على الشاشة البيضاء .

وما كان ليمكنه ، لولا احتفاظ عينيه وحاجبيه بمظهر الجدية التامة ، أن يقنعنا بما لا يصدق من التصرفات وأشدها غرابة وشذوذا .

وبهذا استطاع أن يحيل « البهللة [1] » شعرا رقيقا .

وكذلك حال الأراجوز .

فالتعبير الجدى الذى يحتفظ به يلطف ما قد يكون هناك من غلواء فى حركاته ، وتصرفاته .

---

(١) فن « البلياتشو » (المترجم)

وإنه لبسبب هذا المظهر الجدى المرتسم على عينى بيكانيني الحزينتين أثارت إعاءته اللطيفة إلى العازفة عاصفة من الضحك بين الحاضرين . وبسبب هذا المظهر الجدى ، أمكنه أن يروى كيف أنه وضع الفيل الذى اصطاده فى جعبته ، ويقنع مستمعيه بإمكانية المستحيل .

ولكن بالرغم من أننى كنت لا أعلم إذ ذاك أن للأراجوز مثل هذه القدرة على التعبير ، فقد كنت أشعر على الأقل بوجود صفة مميزة خاصة فى الأراجوز ، وأجد متعة كبيرة فى استخدامها .

وما لبث أن اتضح لى أن ما يقوم به بيكانينى من أدوارلم يعد يكفى وأن لا بد لى من اختراع شىء آخر لتسلية أصدقائى وتسلية نفسى .

وكان أول ما فكرت فيه أن أصنع امرأة عجوزا على غرار ماصنعته ماريا أرتيوخوفا ، واستعملت لهذا الغرض قطن الصوف ورقعة من من نسيج الجرسى ، وألبستها ثوبا أزرق وزينت رأسها بعصابة كما تفعل نساء الأقاليم ، وغنت هى وبيكانينى أغنية « كنا جالســين وحدنا » لتشايكوفسكى ، ولم أكن أعلم إذ ذاك : لماذا اخترت لها هذه الأغنية بالذات ؟ لقد جعلتهما يغنيانها ، هذا كل ما فى الأمر . وكان غناؤهما يثير الضحك .

وفيما بعد أهدى إلى أحد أصدقائى قردا قديما من القماش أكلتـه العثة ، وكان قد جىء به من ليبزج من سنوات عدة ، ولربما كان يبلغ



الحب له أجنحة كالطائر الصغير



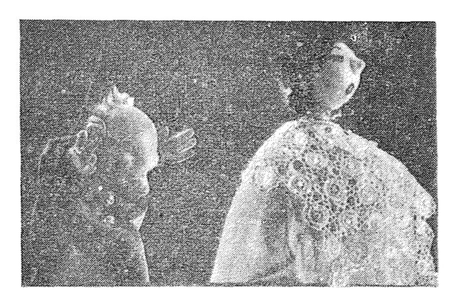
ولا يمكن أن تمسكه بيدك



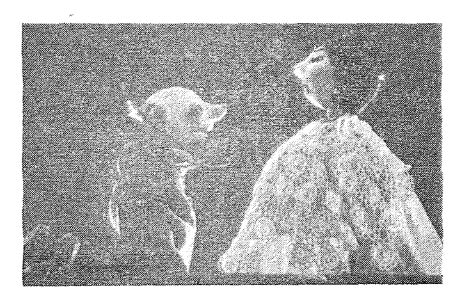
هو المستشار كان اسما



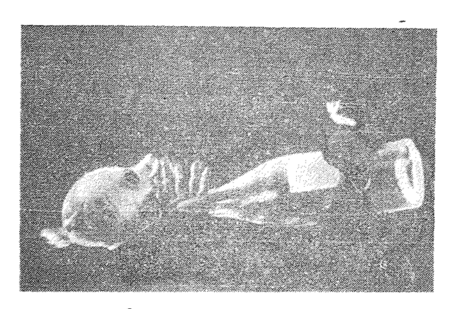
وهذه كانت ابنة القائد



قدم اقتراحاً متواضعا

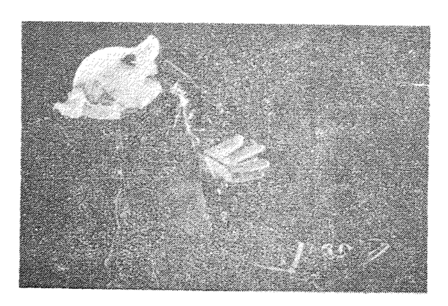


لم تصغ لتضرعاته



ولقد قاس المستشار كثيراً

فقد أفرط فى الشراب إلى أقصى حد



ولم تستطع ابنة القائد أن ترى من خلال الضباب

فى السن عمر صديق طفولتى بى — با — بو ، بل لعله كان من أقاربه؛ فقد كان يمكن إدخال اليد داخله مثل بيكانيني ، وتحريك رأسه وذراعيه بثلاث أصابع ، وكانت عيناه كذلك مصنوعتين من زرين لامعين .

وبالرغم من فظاظته (أو بفضلها — كما أدركت ذلك فيما بعد) فقد مثل هذا القرد فى براعة فائقة ، ولم يلبث أن احتل مكان المرأة العجوز فى الأدوار الثنائية بجانب بيكانيني . وكان مصنوعا لكى يوضع على اليد اليمنى ، على حين كان بيكانيني يوضع على اليد اليسرى ، ولما كان من الأيسر تحريك اليد اليمنى فقد أصبحت للقرد الصدارة فى الأدوار الثنائية .

وهكذا تعطلت المرأة العجوز عن العمل ، ولكن سرعان ما ظهر لها شريك فجأة ، وهو أحد الأراجوزات التى كنت قد حاولت بها تمثيل شخصية « تيرابو » ، وكان لسبب ما قد أصبح يلقب بين أفراد العائلة بلقب « البروفيسور » . وبدا أنه يلائم المرأة العجوز أتم الملاءمة ، وخاصة بعد أن أهديت إليها ثوبا من الحرير وقبعة مزدانة بريشة فاخرة .

وصنعت قيثارة صغيرة للبروفيسور ، فغنى مع صديقته العجوز أغنية « لقد كان يوما سعيدا » من تلحين بوريسوف .

وفى هذه المرة كان من السهل على أن أفهم : لم اخترت هذه الأغنية لكى تغنيها « السيدة العجوز » و « الجنتلمان » إذ أن الأغنيـــة تصف كيف التقى الاثنان فى يوم من أيام الخريف الممطرة ، ولكنهما كانا من شدة العشق بحيث تحول الخريف فى أعينهما ربيعا . وبعد

سنوات عدة من الفراق عادا فالتقيا هذه المرة فى يوم من أيام الربيع... ولكن « لهيب غرامى قد خمد وغرامك قد صار ثلجا ، ولم يعد فى شعرنا الذى وخطه الشيب أثر من آثار الحب »...

وكانت هذه الأغنية شائعة حين ذاك بين جمهور الشعب، وكانت تغنى على اعتبارها شيئا مؤثرا . غير أن « السيدة العجوز » « والجنتلمان » بوصفهما أراجوزين ، أخذا يسخران من « سنتمتياليتها » .

وهكذا أصبح لدى ثنائيان بجوار أدوار بيكانينى المنفردة ، وهما : بيكانينى مع القرد ، والسيدة العجوز مع الجنتلمان .

ولكن القرد كان يشعر ، فيما يبدو ، بشىء من الحرج فى الثنائيات الغرامية ، ولما كنت قد أضحيت أحبه بما لا يقل عن حبى لبيكانينى ، فقد قررت أن أصنع له قردا آخر ليشاركه فى هذه الأدوار .

وأردت أن يكون القرد الجديد أتقن صنعا من ذاك الذى أهداه إلى صديق . والواقع أن ما صنعته كان أشد شبها بالقرد الحقيقى ؛ فقد كان له حاجبان مقوسان وعينان غائرتان متقاربتان وشفتان غليظتان وذراعان طويلتان نحيفتان غير أنه بالرغم من ذلك لم يجد التمثيل إجادة القرد الأول ، ولم أكن أدرك حين ذاك أن ذلك يرجع بالذات إلى مشابهته الطبيعة ، ولم أفهم إلا فيما بعد أنه كلما كان الأراجوز مطابقا فى شكله للمظهر المعهود من أشكال الأراجوزات ، كانت قدرته على التمثيل وإثارة الضحك .

ومع كل ذلك فقد احتل القرد الجديد مكان بيكانيني .

ولم يمض وقت حتى أخذ القردان يغنيان أغنية ڤرتنسكى « لحظة واحدة » إلى جانب أغانى تشايكوفسكى، وكانت هذه الأغنية من الأغانى الشعبية أيضا فى تلك الأيام بالرغم من أن موضوعها على طرفى نقيض مع أغنية « لقد كان يوما سعيدا » . فالعاشقان فى أغنية بوريسوف يتقابلان فى الخريف ويفترقان فى الربيع. أما العاشقان فى أغنية ڤرتنسكى فيتقابلان فى الربيع ويفترقان فى الخريف، والمفروض فى أغنية بوريسوف أن تؤخذ مأخذ الجد ، أما أغنية ڤرتنسكى فتنطوى كعادته على شىء من السخرية؛ ولهذا كانت حملة الأراجوز على أغنية بوريسوف أشد وأعنف على حين اقتصر فى الأغنية الثانية على إبراز عنصر السخرية والقضاء على النواحى « السنتمنتالية » .

ولا زالت هاتان الأغنيتان من بين الأغانى التى أخرجها حتى اليوم، ولازال القردان والسيدة العجوز والجنتلمان يظهرون بين الحين والحين أمام الجمهور ، وخاصة عندما أنفرد بالبرنامج ولا يكون دورى جزءا من برنامج يشترك فيه آخرون .

وأحب أن أذكر ، بهذه المناسبة ، أن بوريسوف لم يكن يستاء على الإطلاق من سخريتى بأغانيه ، ولقد كان هذا الملحن ، الذى توفى قبيل اشتعال نيران الحرب ، من أعلام التمثيل ، وكنا كثيرا ما نتقابل فى قاعات الكونسرتو ، فكان يطلب منى دائما أن أدرج أغنية « لقد كان يوما سعيدا » فى البرنامج ، وكان يقف هو عندئذ فى أحد الأجنحة ليشاهد ويضحك من « السيدة العجوز » و « الجنتلمان » .

الفصل الثامن

انتحال

الخيبات فى الفن ترجع إلى عوامل عدة ، ولكنها أشق ما تكون على النفس عندما يكون المرء قد وثق بالنجاح وعقد عليه آمالا عراضا .

ولربما كان الإخفاق فى هذه الحال أمراً لامناص منه ، والعزاء الوحيد عندئذ هو أن فى ذلك درساً وعبرة للمستقبل .

وهكذا وكلما تلقى المرء هذا الدرس مبكراً كان ذلك أفضل .

وقد وقعت أول خيبة منيت بها مع الأراجوز قبل أن يصبح هذا الفن حرفتى بزمن طويل ، ولا بد لى من أن أشكر الأقدار على أنها لقنتنى درساً لاينسى ، هو أنه بوسع المرء أن يمزح ويمجن مع الأراجوز ولكن ليس بوسعه أن يستغله .

حفلة ممتازة :

وبدأ كل ذلك عندما قرر الأستديو الموسيقى التابع للسرح الفنى والأستديو الأول تنظيم حفلة ممتازة ذات برنامج حافل لايحضرها غير

كبار القوم ويخصص ريعها لمساعدة فقراء الممثلين .

وكان ذلك سنة ١٩٢٣ ، أى السنة التى قررت الحكومة السوفيتية انتهاج « سياسة اقتصادية جديدة » [١] وقد بعثت هذه السياسة الحياة من جديد بين أوساط رجال الاعمال السابقين ، أوساط التجار وأرباب الأعمال والمستغلين: فظهرت من جديد الحوانيت الخاصة والكباريهات ذات السمعة الملوثة ، وخيول السباق التى يمتلكها أفراد : بل حتى نوادى القمار . وانبعثت فى مجتمعنا شخصية جديدة تدعى بالـ nepman . وقد احتفل هؤلاء القوم بذلك الإذعان المؤقت للتجارة الخاصة باعتباره نصراً لهم ، ففتحوا محال التجارة بالجملة وأخذوا فى تأثيث بيوتهم بفاخر الرياش ، وبعثوا يطلبون من محال paquin فى باريس ثياباً لزوجاتهم.

وقد كانت الحفلة مخصصة فى جوهرها لاجتذاب هؤلاء القوم العامرى الجيوب .

ولست أتذكر جيداً كل ما اشتمل عليه برنامج الحفلة ، ولكنه كان برنامجا حافلا متنوعا . وأذكر أنه اشتمل على تمثيل أوبرا تدعى «معركة الروس مع الكبار دينيين» من تأليف إيليا ساتس ، كما اشتمل على أوركسترا هزلى لتمثيل الأصوات المسرحية ويتألف من صندوق

(١) كانت هذه السياسة التى يطلق عليها اسم NEP ارتدادا مؤقتا إلى الوراء من حيث السماح بالملكية الخاصة والتجارة الفردية ، وذلك إلى حين تهيئة الظروف لتطبيق النظم الاشتراكية عليها . وقد انتهت هذه المرحلة سنة ١٩٢٧ . (المترجم)

خشبي طويل به حبات فاصوليا جافة ترتج داخله لمحاكاة صوت الأمواج على شاطئ البحر ، ومن طبل يدور لمحاكاة صوت الرياح ، وقطع من الخشب ينشأ عن احتكاكها ما يشبه قعقعة الخيل الراكضة ، وجهاز لمحاكاة صوت القطار .

وكان يعزف على هذه الآلات ، فى وقار تام ، موسيقيون يقودهم ڤلاديمير بوبوف الذى كان قد اخترع معظمها بنفسه .

وأتذكر مشهداً ظهر فيه «متوحشون» يرطنون بلغة أعجمية ، وقد تولى ميكاييل تشيكوف تقديم البرنامج . وفى النهاية دعا الجمهور إلى ارتقاء خشبة المسرح الدائرة مقابل مبلغ معين من المال

ولقد كان فى ارتقاء خشبة المسرح التى استعملت لتغيير مناظر « بستان الكرز » ما يكاد يكون انتهاكا لحرمة الفن ، فكان فى ذلك ما يستحق إنفاق النقود فى أعين هؤلاء القوم ؛ إذ أن التاجر تاجر دائما.

على أن تلك الحفلة الممتازة لم تقتصر على المشاهد المسرحية ، ففى إحدى القاعات أقيم «بار أمريكى» مع فرقة جازبند من «الزنوج» . وفى قاعة أخرى كانت تغنى فرقة من «الغجر » على أصوات القيثار ، على حين جلست فى أحد الأركان امرأة « تفتح البخت» . وفى الطبقة العليا أقيم مطعم أطلق عليه اسم «مطعم كرينكين على تلال العصافير » .

وكان لا يزال إذ ذاك فى موسكو أناس يتذكرون ذلك المطعم

الشهير ، ومن الصحيح أن القاعة التى أقيم فيها المطعم بالمسرح لم يكن يحف بها نهر موسكفا ، ولم تكن تطل على البساتين المزدهرة ، ولم يكن يرفرف فى سمائها العندليب ، ولم تكن تشرف على بزوغ الشمس فوق قباب دير نوفودفتشى ؛ ولكنها كانت مزودة بكل ماعدا ذلك : بالطعام والفودكا وساموفار و« جوقة روسية » يقودها كما كانت الحال فى المطعم السابق ابن كرينكين ، ألكساندر الذى كان يعمل فى المسرح الفنى .

ولما كان الأمر يتعلق بإحياء صورة فى « الأيام السعيدة الخالية » فقد تذكر أحدهم أن هناك بين شباب الممثلين شابا مولعا بالأراجوز ، وفى وسعه لذلك أن يساهم فى البرنامج بإحياء ذكرى بوتروشكا[١] الروسى .

وهكذا أصبح لى دور فى تلك الحفلة الممتازة التى كان لها صدى عظيم فى أوساط موسكو المسرحية .

وكنت لا زلت أتذكر ما أحرزته من نجاح فى تمثيل دور تارتاليا فى حفلة رأس السنة ، فتوقعت ألا يقل حظى من النجاح فى الدور الجديد عن حظى فى الدور الأول .

---

(١) الأراجوز « البلدى » القديم فى روسيا .

البحث عن بتروشكا الحقيقى :

ولم يكن أمامى غير فسحة ضئيلة من الوقت لتحضير الدور ، ولكنى أردت أن أبعث صورة حقيقية من بتروشكا التقليدى . وأردت أن تكون العبارات هى العبارات التى توارثتها الأجيال ، والتى كانت تنطق بها الأراجوزات الشعبية منذ عهد سحيق ، وأردت أيضا أن تكون أراجوزاتى مطابقة للأصل ، وكان لابد لى من ضارب على « البيانولا » لأنه لم يحدث قط أن بتروشكا بدون بيانولا .

ولكن كيف يتاح لى الوصول إلى ذلك كله ؟

كان حملة بتروشكا قد احتفوا من شوارع موسكو منذ أمد طويل .

وكان بوسعك فقط أن تلمح آثار بتروشكا فى باليه سترافنسكى ورسوم سودايكن ، وعلى الإعلانات البالية الملصوقة بجوار بوابات الأحواش : « ممنوع دخول بائعى الخرق وحملة بتروشكا » ، هذا ما كانت تقوله تلك الشواهد القاسية القلوب على ما حل بذلك الفن التقليدى من دمار .

ومن الصحيح أنه كانت قد أتيحت لى مرة أيام طفولتى مشاهدة بتروشكا فى فناء منزلنا ، ولكنى كنت قد نسيت التفاصيل التى أحتاج إليها ، ولم يعلق بخيالى غير صورة لشىء يملأ النفس بهجة وطربا .

وتذكرت أن بتروشكا كان له صوت حاد جداً يختلف كل الاختلاف عن صوت الإنسان. وكنا نسمعه وهو يصيح هازلا من داخل الدريئة المطوية التي يحملها صاحبه إلى داخل الفناء، ثم أطل علينا من فوق الدريئة فضحك الجميع من أنفه الطويل. وأخذ يتحدث على التوالي إلى « الغجري » ثم إلى « الدكتور » ثم إلى « الكونستابل »، وضربهم جميعا بعصاه، ثم ظهر كلب أسود، غير أن المشهد لم تتم فصوله؛ إذ أقبل عندئذ كونستابل حقيقي وخيب آمال المشاهدين أمر الخيبة بطرد صاحب بتروشكا والضارب على البيانولا.

ولكن هذه الذكريات لم تكن كافية لإمدادي بالمعلومات اللازمة لإخراج دوري على الوجه المنشود، غير أنني عثرت في مكتبة تبيع الكتب القديمة على مجلد صغير يحوي النص الكامل للعبارات التي كان يقولها بتروشكا الشعبي، وكان المجلد مزوداً برسوم توضيحية تكفي، بالرغم من رداءتها، مساعدتي على صنع الأراجوزات.

وفرغت من صنع جميع الأراجوزات التي أحتاج إليها، وحفظت النص، وقمت بعمل « بروڤة » للدور بأكمله.

فلم يبق إلا أن أعثر على بيانولا. وكان ذلك أمراً بالغ الأهمية، وخاصة بعدما أقنعت إحدى الممثلات بإدارته مع إنشاء بعض الأغاني الفولكلورية الروسية و « تيبين الزين ».

وكان لا يزال يرى فى تلك الأيام عدد قليل من حملة البيانولا يتجولون فى ضواحى موسكو . وكان معظمهم يعيش فى ضاحية ماريينا روشتشا القديمة ، ولما كانوا جميعا كهولا نهكتهم السنون ، فى حين أن البيانولا عبء ثقيل ، فقلما كانوا يحملون آلاتهم الموسيقية إلى ما يتجاوز ميدان تروبنايا قريبا من وسط موسكو .

وكان من حظى أنى التقيت فى اليوم الأول من بحثى وصاحب بيانولا بالقرب من شارع ساموتيوكا ، بل بلغ من حسن التوفيق أن كان لديه ببغاء .

ولمعرفة مايعزفه من ألحان ، وإن كان من الممكن الغناء على أنغامه ، انضممت إلى الصبية الذين كانوا يهرولون وراء البيانولا حتى بلغنا إحدى الساحات ، ووقف صاحب البيانولا فى وسط الساحة ، وأنزل صندوقه الكبير من على كتفيه ووضع حاملا تحته ، ثم أخذ يتطلع إلى نوافذ الطبقات العليا ليرى هل كان هناك أناس يمكن أن يستمعوا إليه ؟ ثم أخذ فى إدارة المقبض .

وعندئذ انفجر صوت مرتفع غريب متعدد الأنغام من الصندوق الرث القديم وملأ الفناء ، ولم أستطع فى البداية تتبع اللحن أو الإيقاع ، فقد بدت الموسيقى كمجموعة من الأصوات المهتزة المصلصلة ، ثم لم ألبث أن تبينت من خلالها لحن : « كانت نيران موسكو تقصف وترعد » .

واشتركت فى الغناء ، فنظر إلى صاحب البيانولا شزرا ، وأمالت البيغاء رأسها إلى أحد الجانبين وطقطقت بلسانها السميك ولكنى لم أستطع أن أدرك : هل كان أحدهما قد راقه غنائى ؟

لست أظن ذلك .

بل لعلنى قد أغضبتهما ، وهذا أمر طبيعى فلو أن أحد الناس شرع يغنى معى أثناء أحد أدوارى بالكونسرتو ، لثارت ثائرتى ولا ستأت أشد الاستياء مما أظهره من انتهاك لحرمة حرفتى ، ولكن هذه الفكرة لم تخطر لبالى عندئذ ، وقد تعقبت صاحب البيانولا إلى ساحتين أو ثلاث ، وغنيت معه معظم أغانيه . « الفراق » و « آه ، لماذا هـــذه الليلة ؟ » و « الشمس تشرق وتغرب » .

ووجدت أنه ـ وإن لم يكن من السهل الغناء على أنغام البيانولا ـ ليس بالأمر المستحيل ، فتفاهمت أنا وصاحب البيانولا على استئجار الآلة والبيغاء ، وهكذا أصبح لدى نص كامل لعبارات بتروشكا التقليدية ، وأصبحت لدى أراجوزات تماثل الأراجوزات الأصلية ، وأصبح لدى بيانولا حقيقى ، بل حتى بيغاء تعرف كيف تلتقط « البخت » . فلم يعد ينقصنى غير دريئة طبق الأصل ، إذ أن الدريئة التى كنت أستخدمها كانت ثقيلة غليظة ، أما تلك التى كان يحملها صاحب بتروشكا من فناء إلى فناء فقد كانت خفيفة جدا ، ويسهل طيها .

زيارة إلى محترف

وأمدنى نيكولاى بارترام ، مدير متحف اللعب ، بعنوان الرجل الوحيد الذى كان يمكنه أن يدلنى على كيفية صنع دريئة تطوى من النوع الذى يستخدم لعرض بتروشكا .

كان هذا الرجل هو إيفان أفينوجنوفتش زيتسيف . فوضعت بيكانيني فى جيبى — على ظن أنه قد يساعدنى فى تقديم نفسى — وخرجت أبحث عن الرجل .

وإذا بى أمام رجل عريض الأكتاف واسع الوجه فى نحو الستين من العمر ، ينظر إلى فى وقار بعينين زرقاوين ، ثم يدعونى فى هدوء رزين إلى الدخول ، وكانت الغرفة نظيفة مرتبة ، وطلب زيتسيف من زوجه أن تعد الشاى ، داعيا إياها باسمها الكامل : آنا دمتريفنا ، فأجابته زوجه :

« حسناً يا إيفان أفينوجنوفتش » .

وكان وجهها هى أيضاً عريضا رزينا وعيناها على غرار عينى زوجها فى زرقتهما .

وجلست وأخبرتهما بمهمتى ، ثم سحبت بيكانيني من جيبى ورويت لهما كيف أنه خرج يوما للصيد ، فعاد وفى جعبته « طائر وأرنب برى ودب وفيل » .

ولكن كان من الواضح أن بيكانينى لم يثر اهتمام زيتسيف : فهو لم يبتسم ولو مرة واحدة ، وإن كان ينبغى لى أن أعترف بأنه لم يقل شيئا يدل على الامتعاض .

وشرح لى كيفية صنع الدريئة السهلة الطهى ، ومع أنه فعل ذلك عن طيب خاطر ، فقد شعرت بأن فى صوته ما يشبه رنة الأسف ؛ لقد كان من شدة الاختلاف بين عمرينا وعصرينا وعالمينا أنى عجزت عن اكتساب ثقته .

والواقع أنى شعرت بشىء من الضيق ، وأخذت أنظر حوالى فى حرج .

كانت الجدران مزدانة بشرائط متعددة الألوان و «طواق» مصنوعة من الخرز ، هى كل ما تبقى من مسرح زيتسيف المتنقل وأراجيحه الدائرة : وكانت هناك أراجوزات خشبية تكسوها ثياب براقة الألوان ومزينة بالشرائط والخرز والأبواق معلقة على خيوط طويلة .

وتناول زيتسيف أحد هذه الأراجوزات ، وكان يمثل مشعوذاً يلعب بالكرات فيشد عليه الخيوط التى تمتد من جسم المشعوذ إلى صليب مزدوج مصنوع من الخشب ، وتدق أطرافه حول محورين .

وأخذ زيتسيف ، وقد ارتسمت على وجهه معالم الجد والهدوء ، يحرك الإطار فانطلق الأراجوز على الأرض ، وساقاه تهتزان بصورة مضحكة ، ثم جثا على إحدى ركبتيه ، وأخذ يقذف فى الفضاء عددا من الكرات المعلقة على خيط ، وهوت إحدى الكرات على طرف

حذائه ثم وثب فاستقرت على رأسه ، وبعد ذلك قعد الأراجوز ثم ، استلقى على ظهره ، ثم وقف منتصبا على قدميه مستمرا فى اللعبة بالكرات طول الوقت .

وقد كان كل ذلك مضحكا جدا ، وأشبه ما يكون بما نراه من ألاعيب المشعوذين ، ولكن لم يكن فى وسعى أن أضحك بصوت مرتفع ؛ إذ لم تنفرج أسارير زيتسيف عن أية ابتسامة ، وكانت آنا دمتريفنا واقفة مكتوفة اليدين تراقب الأراجوز أيضا بنظرة مجردة من كل انفعال .

وسألت زيتسيف أن يرينى كيف يجعلون بتروشكا يتكلم بذلك الصوت الحاد المرتفع ؛ فأخرج محفظة صغيرة من أحد الأدراج ، وانتزع منها شيئا ملفوفا بقطعة من القماش فضها بعناية ، وإذا بها تحتوى على « زعاقة » من الفضة تتألف من قطعتين من المعدن بينهما لسان صغير .

ووضع زيتسيف « الزعاقة » فى فمه وزم شفتيه ، وانطلق يقول فجأة فى صوت أخاذ بصوت بتروشكا :

« أنا بامو — و — و — وت ! »

فاستأنفت آنا دمتريفنا الحوار على الفور :

« أنت بتموت ؟ »

فأجابها الصوت الحاد الرفيع :

« وبتموت فين يابتروشكا؟ »

« وأنا باقلع البطاطس ورا بوابة تفرسكايا . . . » وضحك الصوت تلك الضحكة الغضة الرنانة الطروب التى لا يستطيع غير بتروشكا أن يضحكها .

وكانت هذه العبارات التى يرددانها هى العبارات التى تعلمتها من الكتاب الصغير الذى عثرت عليه ، ولكنها بدت لى على لسانيهما صادقة ممتلئة بالحياة ، وتذكرت عندئذ أن لاعب بتروشكا كان يتحول بين الحين والحين إلى طرح الأسئلة ، وأدركت أن ذلك كان أمراً ضروريا لأنه لم يكن من الممكن دائماً فهم مايقوله بتروشكا بصوته « المسرسع » ، فكانت الأسئلة تساعد على إيضاح المعنى .

ثم أخذنا فى شرب الشاى ، ولكنى لم أتمكن من التخلص من شعورى بالهيبة فى حضرة هذين المحترفين بمعنى الكلمة ، هذين العارفين الحقيقيين بفن قذ يسير فى سبيل الانقراض ، وظللت أفكر أنهما قد امتعضا ، إن لم يكونا قد استاءا من دميتى بيكانينى ومن رغبتى فى استخدام بتروشكا فى مناسبة تافهة عارضة ، ولو أننى كنت أعلم حين ذاك مبلغ روعة الحياة التى عاشها إيفان زيتسيف وقرينته الوفية المخلصة ، آنا تربجانوفا لشعرت بمزيد من الحرج والهيبة .

ومهما يكن من أمر ، فقد ودعتهما آخذا معى رسم دريئة يسهل طيها ، فطلبت من نجار صنعها ، ثم كسوتها حريرا أحمر .

إخفاق وأسبابه

وتمكنت من إعداد كل مايلزمنى قبل « البروفة » النهائية بعدة أيام وتكهن لى رفاقى بالنجاح .

ولكننى أخفقت ، وقد أدركت ذلك ساعة أن فتحت فمى : فالعبارات التى بدت مطربة مضحكة عندما نطق بها زيتسيف وتريجانوفا : بدت سخيفة لامعنى لها على لسانى ، وهكذا لم يثر بتروشكا بين يدى ابتسامة واحدة ، فضلا عن أن يثير الضحك .

لقد كان الإخفاق تاما حتى لم يعد هناك سبيل إلى إنقاذ شىء ، أو تعديل التفاصيل ، كان الدور عقيما من أوله إلى آخره . كان عملا مبتذلا ليس فيه ما يسترعى الاهتمام ، كل شىء فيه ما عدا البيانو والببغاء ، واقترح بعض على أن آخذهما وأدور بهما فى الدهاليز لفتح البخت ، ولكنى كنت من الغم بسبب إخفاقى بحيث لم يعد فى استطاعتى أن أفعل حتى ذلك .

فماذا كان سبب هذا الإخفاق ؟

أى خطأ ارتكبت ؟

لعل أيسر وسيلة للتملص من هذا السؤال هى أن تهز كتفيك

قائلا : إن الفن ليس كالحساب ، وإنه ليس من الممكن فى جميع الأحوال أن تعثر على الخطأ فى عمل فنى ، أو السبب فى عدم نجاحه .

ولكن لاجدوى من التملص ، لأنه يمكنك فى معظم الحالات أن تكشف عن الخطأ ، وما دام ذلك فى إمكانك ، فمن واجبك أن تفعله

وليس مما يروق الإنسان طبعاً أن يكشف عن خطئه بكل ما ينطوى عليه من شناعة ، ولكن هذا موضوع آخر ؛ إنه من الأفضل على أى حال ألا تخدع نفسك أو تنافق ، وأن تفحص عملك عندما تخفق فحصاً دقيقاً من البداية حتى النهاية .

وفى بعض الأحيان يتمخض هذا الفحص عن أن الخطأ لم يكن شيئاً شنيعاً ، وفى هذه الحال يسهل إصلاحه ، أما إذا تبين أن الخطأ كان جسيما ، لايمكن تداركه ، فعليك بالإقرار به حتى يتسنى لك تلافيه فى المستقبل .

فماذا كانت إذن غلطتى ؟ وما الخطأ الذى ارتكبته ؟

قلت لنفسى : ربما كان إخفاقى يرجع الى العجلة والتسرع فى إعداد دورى .

ولكن التعجل لايؤدى دائماً الى الإخفاق ، بل يؤدى أحياناً إلى نجاح باهر بسبب مايضفيه على العمل الفنى من حرارة وحماس

فلم يكن فى وسعى إذن أن أعزو إخفاقى إلى التسرع ، بل كان لا بد لى من البحث عن سبب أهم .

فقلت لنفسى : ربما كان سبب إخفاقى أنى نظرت إلى دورى نظرة جدية ، محاولا أن أظهر بتروشكا فى أقرب صورة من بتروشكا الحقيقى فى حين أن بقية برنامج الحفلة كان مجرد تقليد هزلى؛ ولذلك بدا دورى ثقيل الظل إلى جانب الأدوار الأخرى .

ولكن هذا التعليل لم يقنعنى ؛ لأنى كنت على يقين من أنه لو كان زيتسيف نفسه هو الذى تولى إخراج الدور الذى قمت به لكان قد أحرز نجاحا كبيرا .

فهل معنى ذلك إذن أنه لم تكن لى قدرة زيتسيف على التمثيل ولا مهارته فى تحريك الأراجوز ؟

كان يمكن الأخذ بهذه النظرية لو أنى لم أكن قد أحرزت فيما قبل قدرا من النجاح فى هذا الميدان ، ولكن ذلك لم يكن هو الواقع ؛ فقد كان لدى فى ذلك الحين بيكانينى والقردان . ومع أنى لم أكن قد فكرت بعد فى عرضهما فى حفلات الكونسرتو ، فإنها كانت دائما تثير الضحك وتقابل بالتصفيق .

وإنى على يقين من أنى لو كنت قد عرضت القردين و « السيدة العجوز والجنتلمان » فى تلك الحفلة لكنت قد ظفرت بالنجاح، والدليل على ذلك أنى لازلت أعرضها حتى الآن فى حفلات الكونسرتو ،

ولابد أنى عرضتها مالا يقل عن ألف مرة خلال الخمس والعشرين سنة الماضية .

فلم يكن إذن عجزى عن التمثيل أو عن تحريك الأراجوز هو الذى حال بينى وبين النجاح .

وإنما كانت غلطتى ترجع إلى أنه لم يكن لى هدف حقيقى ، لقد كان لى غرض طبعا ، وهو النجاح ، ولكن النجاح لا يمكن أن يكون هدفا حقيقيا ، وإنما يمكن فقط أن يكون ثمرة تحقيق هدف معين .

وهدف العمل الفنى لا يمكن أن يكون غير فكرته ، أو بالأحرى تبليغ هذه الفكرة إلى أولئك الذين يوجه إليهم ذلك العمل الفنى. وهذا يتطلب من الفنان أن ينظر إلى تلك الفكرة على أنها رسالته الأولى ، وأن يكرس كل مواهبه لتأدية هذه الرسالة .

وموضوع الرواية المسرحية يكمن فيما يجرى فيها من أحداث . وأحداث الرواية تتكشف فى تصرفات الشخصيات ، وفى نص الرواية فى نهاية المطاف ، ومعنى ذلك أنه لابد للممثل فى أن يدرك الرواية فى مجموعها باعتبار ذلك وسيلة للتعبير عن فكرة بعينها .

وعلى سبيل التشبيه نقول : إن عملية الخلق الفنى تماثل ذلك المشهد المعروف فى الحكاية الخرافية الروسية حيث يعثر تسارفتش إيفان على صندوق ، وفى الصندوق يجد أرنبا بريا ، وفى باطن الأرنب يجد بطة ، وفى باطن البطة يجد بيضة ، وفى البيضة يجـــد إبرة ، ويحاول

الأرنب أن يفلت هاربا ، وتحاول البطة أن تطير ، والبيضة أن تغطس فى الماء ، ولو كانت الإبرة التى يؤدى إليها البحث مجرد إبرة عادية ما كان لكل هذه السلسلة المعقدة من الأحداث أى مغزى ، على أن هذا المغزى لا يكمن فى الإبرة فى ذاتها ، وإنما فى فكرة تنطوى عليها ، وهى أن كسر الإبرة يؤدى إلى موت كاشتشى الذى بغير ذلك لا يموت ، وعندئذ تنجو فازيليزا الشقراء وينتصر الخير على الشر .

وهكذا تكون الحال عندما تخرج دورا أو تعرض مشهدا ، فأنت لا تبدأ إنتاجك الفنى حقا إلا عندما يكون هـــدفك ، وأنت تنطق بالعبارات وتعرض الأحداث وتتناول الموضوع ، ليس مجرد الانتهاء من عملك ، وإنما التوصل إلى مايكمن وراء كل ذلك من فكرة .

أما أنا ، فلم يكن لى فى نهاية الأمر غير غرض واحد ، وهو أن أفعل كما كان يفعل زيتسيف . لقد نطقت بالعبارات المحفوظة ، وجعلت بتروشكا يشترى حصانا من « الغجرى » ويخفق الكونستابل والدكتور بهراوته ، ولكنى لم أسأل نفسى قط عن معنى كل ذلك ، وماذا فيه عما يمكن أن يطرب له المستمعون . وهكذا فقد كنت دون أن أعترف لنفسى بذلك — غير مخلص فى تمثيلى ، ولما كان زيتسيف دون جدال مخلصا عندما كان يمثل هذا الدور ، كان من المستحيل أن أبلغ شأوه .

تلك كانت جريمتى : عدم الإخلاص ، أى عدم الاندماج التام فى أحداث القصة ، وعدم الاندماج خاصة فى موضوع المشاهد التى كنت أمثلها .

فبالنسبة لزيتسيف كان كل عنصر من عناصر التمثيل ، ابتداء من الأراجوزات التى كان يستخدمها ، وملابسها ، وأساليبها فى التصرف ، حتى العبارات التى تنطق بها ، يتفق تمام الاتفاق مع ذوقه ونظرته إلى الحياة ، وفهمه للفن .

ولم يكن زيتسيف يعتبر ذلك نوعاً من فنون « الفوكلور » — فهو لم يستخدم قط مثل هذا اللفظ — لأنه كان فنه « الشخصى » أيضاً : وقد كان الكونستابل الذى يضربه بتروشكا فى الأدوار التى يخرجها زيتسيف كونستابلا حقيقيا ، على غرار الكونستابل الذى كان يمكن أن يقتحم الأحواش فى أية لحظة لطرده ، أما كونستابلى فكان يمثل شيئا لم يعد له وجود .

وبالنسبة لزيتسيف — وبالنسبة لمستمعيه كذلك — لم تكن عبارة : « أنا الدكتور كواك من تحت جسر كامينى » مجرد عبارة تردد ، وإنما كانت ضربا من التهكم على أحد الأطباء المشعوذين أو على بعض الأطباء الذين لا يعالجون غير أبناء الذوات .

أما بالنسبة لى فلم تكن هذه العبارة غير عبارة محفوظة تردد لمجرد جمالها الذاتى .

وكان طبعا يمكنني أنا أيضا أن أتهكم إن لم يكن على الأطباء ، فعلى الأقل على بعض أشكال المرضى ، ولكن كان لابد لى عندئذ من ابتكار موضوع جديد وعبارات أخرى تتفق مع مواهبي الخاصة وفى هذه الحال كنت أكون مخلصاً .

و « الغجرى » الذى كان بتروشكا يسخن ظهره ضربا على يدى زيتسيف ، لم يكن مجرد « غجرى » عادى » بل كان قبل كل شيء تاجرا ؛ ولو أننى كنت قد تدبرت الأمر لأدركت أن هذه الشخصية هى من نوع تلك الشخصيات التى تألف منها جمهور « الحفلة الممتازة » ، أى من طراز هؤلاء الـ Nepmen الذين كنت أمثل أمامهم .

غير أنى لم أفكر فى ذلك أيضا ، بل الواقع أنه لم تكن هناك أية فكرة فى ذهنى ، فلم أحاول أن أضفى أى معنى على تصرفات بتروشكا ، وإنما جعلته يتحدث عن لا شيء .

ومن الحرى بمن يسلك هذا المسلك أن يمنى بالهزائم المريرة الآتية.

ولكنى بالرغم من شعورى بالألم ، لم أفهم لسوء الحظ على الفور أنه من المهم الأهمية القصوى أن يتساءل الممثل أو المخرج : « ماذا سأقول للمستمعين عند ما أمثل هذا الدور أو ذاك ، أو أخرج هذه المسرحية أو تلك ؟ » وليس فى وسعك شيء ولو مجرد البدء فى العمل قبل الإجابة عن هذا السؤال .

وقد منيت بعدة هزائم فيما بعد من جراء عدم انتباهى إلى هذا السؤال ، غير أنى لم أعد قط أرغب فى تقليد الآخرين ؛ ولهذا ينبغى لى أن أشكر الأقدار على أنها لقنتنى ذلك الدرس بالرغم من قسوته .

ولو أنى كنت قد قلدت زيتسيف فى إخلاصه ، ولو أننى كنت قد أدركت ، وأنا أنظر فى عمله ، أهمية الترابط الوثيق بين الفنان والأداة التى يستخدمها ، لكان تقليدى قد أصبح إنشائيا ، ولكننى لم أقلد غير المظهر السطحى ، وبذلك لم يعد فى الإمكان ، أن أكون مخلصا .

وقد يعوض الإخلاص أحيانا حتى عن النقص فى البراعة الفنية ، فيتيح للممثل القليل الخبرة أن يحسن تمثيل دوره ، وللأديب المبتدئ أن يؤلف كتابا قيما .

أما عدم الإخلاص فيقضى دائماً على قيمة العمل الفنى ، حتى لو كان صاحبه من خيرة المحترفين المحنكين .

وكثيرا ما يؤدى الإخلاص إلى أن يجعل من رسوم الأطفال أعمالا فنية حقا ، أما عدم الإخلاص فيقتل الفن فى أعمال من يتشبهون بالبدائيين .

وإنك لترى يد الفنان المخلص المتوقد فى الدمى القديمة المصنوعة من الطين ، وفى أعمال البدائيين من القرن الرابع عشر ، وفى الرسوم

المحفورة على جدران الكهوف التي ترجع إلى عصور ماقبل التاريخ ؛ ولكن كم هي زائفة كليلة تلك الأعمال التي ينتجها بعض معاصرينا الذين يقلدون البدائيين في لوحاتهم وتماثيلهم .

ولقد قال ليوناردو دافنشي : « لا تقلد أحدا أبدا ، لأنك إن فعلت ذلك ، لم تعد ابن الطبيعة ، وإنما ابن أخيها » فياليتني كنت قد قرأت هذه الحكمة قبل أن أبدأ في عرض بتروشكا .

الفصل التاسع

مسرحيات منزلية

على أنني ، وإن كنت قد تألمت من وخزة ذلك الإخفاق ، لم أقلع عن ولعي بالأراجوز ، ولا ريب أن هذا الولع كان قد رسخ فى قلبي حتى لم يعد من السهل انتزاعه .

فمضيت فى هوايتى دون جرى وراء الكسب أو الشهرة ، بل بدون أى غرض عملى ، وإنما لمجرد اللهو وتسلية الأصدقاء .

وضعت للدريئة التى بقيت لى من « الحفلة المختارة » جيوبا داخلية يمكن حفظ الأراجوزات فيها .

وكانت الدريئة ، بعد طيها خفيفة جدا ، ويسهل حملها ، بل يمكن أخذها فى الترام .

فأدى ذلك إلى اتساع نطاق جمهورى ؛ إذ أصبح فى وسعى أن آخذ الدريئة معى كلما دعيت إلى حفلة منزلية .

وليس هناك ربة بيت لايسرها وهى تدعو ضيوفها أن تعلم أن أحدهم على الأقل يمكن الاعتماد عليه فى « تسلية الجماعة » . ولا بأس

أن يكون ذلك بالعزف على البيان ، أو الغناء على أنغام القيثار ، أو رواية حكايات مضحكة ، أو عرض ألعاب سحرية .

ولعل هذا هو السبب الذى من أجله يحجم العازفون والمغنون والممثلون المحترفون دائماً عن الاشتراك فى مثل هذه الحفلات ، ما لم يكونوا يعرفون أهل البيت معرفة وثيقة .

فهم يخشون أن يلح عليهم الضيوف الآخرون فى طلب عزف سيمفونية مثلا أو إنشاد أغنية أو تمثيل دور .

ولكنى لم أكن من رجال الكونسرتو المحترفين ، ولم أكن أعتبر الأراجوز حرفتى ، فلم أكن أستاء على الإطلاق عندما يطلب منى عرض أرجوزاتى .

بل على العكس ، لقد كنت مولعا بعرضها ، وكنت أفعل ذلك دون استخدام دريئة ، رافعا الأراجوزات من وراء كرسى أو فوق حافة منضدة ، أما وقد حصلت على دريئة فقد أصبح ذلك أيسر وأبهج .

وبالتدريج ازداد عدد « كونسرتاتى المنزلية » ؛ ومع أن جمهورى ازداد أيضا عددا ، فكثيرا ما كنت أجد نفسى أعرض أرجوزاتى أكثر من مرة على أناس بعينهم ، فدفعنى ذلك إلى التفكير فى توسيع نطاق أدوارى ؛ إذ لاشك فى أن ذلك سيكون أمتع لهم ولى أنا أيضا . وهكذا كنت آخذ لدى عودتى إلى البيت بعد عمل « بروفة » أثناء النهار

أو التمثيل مساء على خشبة المسرح ، فى صنع رءوس ، وتغرية شرائح من الورق المضغوط ، وخياطة أزرار مكان العيون ، وتصفيف الشعر من خيوط الفراء ، وحياكة الملابس .

ولكنى بالرغم من تلك السرحيات المنزلية وعرض أراجوزاتى على الزوار ، وحمل الدزينة معى كلما ذهبت إلى حفل ، لم أكن أفكر مطلقا أن أجعل من فن الأراجوز حرفتى .

وقد كان من بين أصدقائى طبعا العديد من الفنانين والممثلين ، وهكذا كانوا أهلا للحكم على عملى ، فحملنى ذلك على زيادة الاهتمام بأدوارى ، التى أخذت تتحول — دون أن أشعر — إلى ما هو أشبه بالحرفة .

وقد كان يحدث عقب كل عرض تقريباً أن يأتينى أحد المشاهدين ويسألنى : هل كنت أقبل عرض أراجوزاتى فى مدرسة ما أو مصحة أو مكان آخر يعينه لى ؟ فكنت أوافق عن طيب خاطر .

وإلى جانب المدارس والمصحات ، اقمت حفلات فى كلية جنيزن الموسيقية ، وحلقة تريادا للأدب والفنون ، وحلقة نيكتين الأدبية ، ونادى برونين .

وكانت بعض هذه الحفلات لمجرد الكسب .

وفى الكونسرتات ذات الأجر كنت أحيانا أشترك فى البرنامج

وفنانون مشهورون ، وكان يسرني طبعاً أن تحظى أراجوزاتي بالإعجاب في تلك المناسبات ، ولكني لم أكن أعلق أهمية ما على ما أحرزه من نجاح إذ كنت أعتبر هذه الحفلات المأجورة مجرد أحداث عارضة .

فماذا كنت أعرض في ذلك الحين ؟ وهل كانت له قيمة ؟ الواقع أنه كان غير ذي بال . ولن أقبل اليوم عرض نصف الأدوار التي كنت أقدمها عندئذ ؛ فهي تبدو لي رديئة غاية الرداءة .

ولكن إخفاقي في بعض الأدوار لم يكن يرجع إلى عدم الجد أو عدم الأمانة ، وإنما السبب كان قلة حيلتي ، فلم أكن أعرف كيف أعلل أسباب نجاحي في هذا الدور أو ذاك ، ولا أسباب إخفاقي في الأدوار الأخرى .

ولهذا كنت كثيراً ما أضل السبيل ، وأقع في مآزق لا مخرج منها . ففي ذاك الميدان الذي يدعى فن الأراجوز ، كنت أسير كرجل أعشى بغير مرشد، بل بغير عصا . فكنت أحياناً أجول في دائرة مفرغة ، وأحيانا كانت تصطدم رأسي وحائط ، غير أن تلك الغشاوة كانت تنطوي أيضا على بعض المزايا ، لأنه كان يحدث أحيانا أن تقودني إلى طرق طريفة لم تطأها الأقدام بعد ، ولعلني ما كنت لألتفت إليها لو أنني كنت مبصرا بين المبصرين .

ومن الصحيح أنني كنت عندما أصادف طريقا من هذه الطرق ،

سرعان ما أحيد عنه ، مغفلا إياه ، ولكنني كنت أعود فأتذكر ما اكتشفت فيما بعد ، والكثير مما كان قد اختفى نتيجة عجزى فى ذلك الحين ، عاد فانبعث ، بعد ذلك . فى أدوارى على خشبة المسرح أو فى حفلات الكونسرتو .

الأراجوزات لا تريد أن تتكلم

وكان أول تغيير هام أدخلته على أدوارى فى ذلك الحين هو التخلى عن الأغانى والسعى جاهدا فى التحول إلى اللغة الدارجة وإخراج المشاهد الدرامية .

وكان هذا التحول أمرا طبيعيا من الوجهة السيكلوجية ، حيث إن تمثيـــل الأغانى بالأراجوز كان قد خطر لى لا كأسلوب مبتدع ، وإنما كنكتة عارضة ، عند ما جعلت بيكانيني يغنى تشايكوفسكى .

وبالرغم مما أحرزته من نجاح فى الحفلات الخاصة وغيرها من أماكن بتمثيل أغنية « دقيقة واحدة » وأغنية « أتذكر ذلك اليوم » ونحو ذلك ؛ فقد ظللت أعتبر هذا النمط الذى ابتكرته شيئا عرضيا مؤقتا غير خليق بالبقاء ؛ ولهذا السبب وحده لم أجرؤ على عرض هذه الأغانى فى « الحفلة الممتازة »

وكنت لا أعرف حين ذاك غير القليل عن أنواع مسارح الأراجوز

وأشكالها وضروب التمثيل فيها ؛ كنت أعلم فقط : أن بتروشكا الروسى ليس فريدا من نوعه ، وأن هناك ما يماثله فى إنجلترا ويدعى « بانتش » punch ، وأن ألمانيا لديها « هانس فيرشت » Hans Wurst ، وفرنسا « بوليشينل » Polichinelle وتشيكوسلوفاكيا « كاشباريك » Kasparek وفى جميع هذه الحالات تمثل الأراجوزات مشاهد أو روايات . ويتألف نص الروايات من مونولوجات أو ديالوجات ، أى أن العبارات تنطق بلسان حال الشخصيات المسرحية نفسها لا بلسان حال الراوى الذى يشرح تصرفات تلك الشخصيات ، فى حين أن الأغانى التى كنت أغنيها كانت فى الواقع عبارات الراوى .

ومعنى ذلك أنه كان لابد ، لتوسيع نطاق أدوارى ، أن أتخلى عن غنائى التوضيحى والبحث عن مادة أدبية تصلح أساساً لتمثيل مايشبه المشاهد الدرامية القصيرة بوساطة الأرجورات .

وعثرت فى مجلد قديم يدعى « محفوظات ومختارات » على حكايتين : « الزوج » و « وجع الأسنان » . وكانت الحكايتان مكتوبتين فى صيغة حوار ، وكان من السهل إعدادهما للإخراج المسرحى . ولقد نسيت الشخصيات والموضوع ، ولا أتذكر إلا أنه كان لابد لى من صنع ثلاثة أو أربعة أرجوزات ، ومنها واحد لتمثيل دور الزوجة ، ولما كان من الضرورى تغيير بعض المناظر أثناء التمثيل ، ولم يكن لدى طبعا ستار ، جعلت بتروشكا وبيكانينى هما اللذين يقومان بتغيير المناظر أمام أعين

الجهور ؛ فنقلا مرة سريرا وفى مرة أخرى كرسى طبيب الأسنان .

وأخرجت الحكايتين لأول ولآخر مرة فى حفلة بدار الكاتبة أندريه جلوبا ، ولا « يخفق » المرء عندما يكون وسط أصدقاء ، ولكن الواقع أنى أخفقت ، وقد أنبتنى كسينيا كوتلوباى على سوء ذوقى فى اختيار الحكايتين ، فكان ذلك كافيا لحلى على الانصراف عنهما كلية .

على أن الإخفاق لم يكن يرجع فى جوهره إلى الحكايتين ، بقدر ما كان يرجع إلى سوء تمثيل الأراجوزات ، وشعورى أنا محركها بسوء التصرف .

كانت اللحظة الوحيدة الممتعة هى عندما جر بيكانينى وبتروشكا السرير إلى داخل المسرح ، لقد ضحك المشاهدون لدى رؤية هذا المنظر ، وشعرت أنا بسهولة كبيرة فى تحريكهما ، وكان بوسعى أن أمضى فى التمثيل ساعات بأكملها جاعلا بيكانينى يصلح من أمر السرير ويختبر صلابته ، ولكن ما كادت شخصيات الرواية تظهر على المسرح ، أو بالأحرى ما إن أخذت تتحدث حتى بدا كل شىء سخيفا مملا ، وذلك بالرغم من فكاهة الموضوع وجاذبية الأسلوب .

ومع ذلك ، فلو أن تلك الرواية — بالرغم من عيوبها — كان يمثلها ممثلون أحياء بدلا من الأراجوزات لكانت قد بدت أشد متعة وبهجة .

وهكذا يتضح أن الأراجوزات لم تزد فى فكاهة الموضوع ، بل نقصتها ، فما الحاجة إذن إلى استخدام الأراجوز ؟

ووجدت نفسى فى مأزق مربك ؛ فقد كنت قد توقفت عن إخراج الأغانى لأنى اعتقدت أنها تحصر إمكانيات الأراجوز فى مجال ضيق، ولكن ما إن أخذت هذه الأراجوزات فى تمثيل الروايات الدرامية حتى ضاقت إمكانياتها ضيقا أشد ، وكانت الديالوجات بالذات هى التى أشعر أثناءها بأشد العجز والحرج . ومعنى ذلك أن الأراجوزات لا ترغب فى الكلام .

فلماذا كان ذلك ؟

لاريب فى أن ذلك يرجع إلى أن أراجوزاتى لم تكن حتى ذلك الحين قد نطقت بكلمة واحدة من عندها ، باستثناء مرة واحدة حينما روى بيكانيني قصته لدى خروجه للصيد ؛ فقد كان صوتى لا ينطق بلسان الأراجوزات، وإنما كان دائماً ينطق بلسانى .

فالمشاهد يسمع صوت مغن مختبئ وراء الدريئة يغنى مثلا :

«إنى أتذكر ذلك اليوم ، يوم ذقت طعم الهناء ، حينما التقينا أول مرة ... » وفى هذه الأثناء يظهر فوق الدريئة سيد كهل يحمل قيثارة ، ثم سيدة عجوز مغطاة الرأس ، وبعدئذ يقترب كل من الآخر ، وينحى السيد قيثارته جانبا ، ويقبل يد السيدة فى إجلال .

والأغنية تشير إلى الماضي وتروى شيئا حدث من زمن طويل ، فى حين أن الأراجوزين يمثلان ذلك الماضي فى الحاضر .

فبلسان أيهما تنطق الأغنية ويتحدث الصوت فى تلك اللحظة ؟ لا بلسانها ولا بلسانه ؛ فإنما الصـــوت صوتى أنا المغنى الذى يروى ما حدث ، أما الأراجوزان فيظلان صامتين .

ولهذا السبب لم يكن هناك ما يدعو إلى التفكير فى جعل الصوت ينطق بلسان الأراجوزات عندما كنت أغنى : « دقيقة واحدة » أو « أتذكر ذلك اليوم » .

لقد كان الصوت من حيث توقيعه ، بل من حيث تنغيمه ، له صلة طبعا بالأراجوز ، ولكنه لم يكن يدعى قط أنه صوت الأراجوز .

ولكنى فى الخطابات الدرامية التى اخترت إخراجها ، تصنعت أن صوتى هو صوت الأراجوز ، فاستعصى على الأمر ، ولا سيما أنه كان لابد لى من جعل صوتى يقفز من أراجوز إلى أراجوز ؛ ممثلا صوت السيدة العجوز تارة ، و« السيد الكهل » تارة أخرى .

ولكن كيف كان زيتسيف إذن يمثل سلسلة طويلة من المشاهد المتفرقة مع استخدام عدة أراجوزات فى آن واحد ؟ وكيف كان إذن ينجح فى كل ذلك ؟

لقد منيت من قبل بهزيمة فى مباراتى الفنية مع زيتسيف ، وقدعلمت

ذلك حينئذ بنوع المادة الأدبية التى اخترتها وبعدم إخلاصى فى اختيارها ، ولكننى فى هذه المرة قد اخترت مادة أدبية تختلف عنها كل الاختلاف ، وأعددتها أنا بنفسى للإخراج المسرحى ، وفعلت ذلك بإخلاص تام وحماس ؛ فلماذا إذن وقعت مرة أخرى فى حيص بيص فى تمثيل الحوار والأدوار ؟ هل كان مرجع ذلك عجزى عن التمثيل ؟ ولكن كيف يكون ذلك ، على حين لم تكن تنقصنى القدرة — فيما يبدو — على خشبة المسرح ؟

يبدو أن مرد الأمر فيما يتعلق بزيتسيف أنه كان حينما يمثل بالأراجوز ، يستخدم صوتين مختلفين كل الاختلاف ، فكان عندما ينطق بلسان بتروشكا يستخدم « الزعاقة » أى أنه كان لا يستخدم صوته الطبيعى (إذ لدى استخدام « الزعاقة » تتوقف الأوتار الصوتية عن العمل) ، على حين أنه كان وقت أن نطقه بلسان الشخصيات الأخرى يستخدم صوته الطبيعى . ومما يجب ذكره أن تلك الشخصيات لم تكن إحداها توجه الحديث قط إلى الأخرى ؛ فقد كان كل منهما بدوره يقابل بتروشكا على انفراد ، وهكذا كانت هناك نغمتان ، مختلفتان فى أساسهما : الصوت « الإنسانى » الذى ينطق بلسان « الغجرى » أو « الدكتور » أو « الكونستابل » ، والصوت « غير الإنسانى » الناطق بلسان بتروشكا .

ثم إنه من الواضح أن زيتسيف لم يكن يزعم أن صوته هو صوت

الأراجوز . وعلى كل حال ، لم يكن يغير نغمة صوته إلا تغييرا طفيفا عندما كان يتكلم بلسان الكونستابل أو الدكتور أو الغجرى ، مكتفيا بتحريف نبرته تحريفا خفيفا .

فلو أنى لدى إعداد الحكايتين للإخراج المسرحى ، لم أدخل فيهما عنصر الحوار ، واكتفيت بسرد القصة بلسان الغائب ، ما اختلف إخراج هاتين الحكايتين عن إخراج الأغانى ، ولعلنى فى هذه الحال كنت قد نجحت فى التمثيل .

ولكننى لم أفعل ذلك ، بل حاولت أن أتكلم بلسان كل أراجوز على حدة ، فأخفقت .

ولم أكن أدرك عندئذ أن إخراج الأغانى بالأراجوزات كان اكتشافا ، ولو بمجرد الصدفة ، يستحق الاهتمام .

والاكتشافات التى يتوصل إليها بالصدفة فى الفن (كما فى العلم) ليست حتما اكتشافات تافهة لاتستحق الاكتراث ، بيد أننى لم أدرك تلك الحقيقة البسيطة إلا بعد سنوات عدة من العمل المتواصل .

ولكن حتى لو كنت قدأردت توسيع نطاق إنتاجى بإدخال الحوار فى الرواية لكان ينبغى لى أن أنعم النظر فى تجربة « الأغانى مع الأراجوزات » ، وأن أعنى عناية أكبر بالبحث فى موضوع « الأراجوز المتكلم » ؛ فلربما كنت قد أدركت عندئذ أن الأمر لا يتعلق بالصوت

وحده وإنما بحاجة الممثل أيضا إلى أن تطابق عواطفه عواطف الأراجوز ، بل تطابق حجمه .

آل يفيموف

ولكننى بالرغم مما منيت به من إخفاق فى إخراج هاتين الحكايتين لم أنقطع عن رغبتى فى اتخاذ الحوار أساسا للتمثيل بين الأراجوزات .

فوضعت حوارا بين مدير مسرح وممثل ناشئ . وضعت أراجوزا جديدا لدور مدير المسرح فى صورة رجل بدين فى ملابس السهرة ، وكان الحوار نوعا من الاستعراض المسرحى ، ولست أجرؤ اليوم على إخراج هذا الدور ؛ لأن الحوار كان سقيما .

ولكننى نجحت مع ذلك فى إخراجه ، ولعل ذلك يرجع إلى أن بيكانينى كان يتكلم فى تلعثم ، كما فعل فى حكاية الصيد ، وكان قد بلغ من الأستاذية فى فن التلعثم حتى أصبح فى وسعه أن يقول ما شئت بهذه الطريقة ، فيبدو دائما مضحكا ، ويكتشف دائما بعض الحركات والألاعيب الجديدة .

أما المدير فكان يتكلم بصوتى الطبيعى ، ولم أحاول قط أن أضفى عليه أية صفة شخصية ؛ فقد كان كشريك البلياتشو فى السيرك بمثابة ورقة عباد الشمس التى يتيسر بها تسجيل ردود الفعل إزاء البلياتشو الحقيق ، أى المضحك الوحيد . وقد كان بيكانينى هو البلياتشو الحقيق

فى هذا الفصل الذى لم يكن فى الواقع حوارا بين مضحكين ، بل منولوجا هزليا يتألف من ردود بيكانينى على « مدير » ليس له شخصية قائمة بذاتها .

على أنه بالرغم مما لقيه هـــذا الاستعراض المسرحى من نجاح سطحى ، لم أشـــأ الاستمرار فى إخراج الأدوار المقصورة على الديالوجات والملح والنكات ؛ إذ كنت لا أزال أحلم بخلق مشاهد ذات بناء درامى .

وفى ذلك الحين كان فى موسكو مسرح أراجوز يفيموف ، وكان مسرحا ممتعا أسسه اثنان هما إيفان يفيموف المثال ، وزوجه الرسامة نينا سيمانوفتش — يفيموف .

وكان هذان الزوجان يصنعان بنفسيهما الأراجوزات ، ويخرجان المشاهد على مسرحهما الخاص .

وكان مسرحهما دارا من دور الثقافة الفنية الحق ، يبلغ فيه الولع بالأراجوزات حد العشق والهيام .

وقد شاهدت لهما فى تلك الأيام : « حكايات كريلوف » و« الأميرة على الجلبان » و« رقص الحيوانات » .

ولم ترقنى بعض المشاهد التى رأيتها ، حيث بدا لى التمثيل ساذجا أو متكلفا ، ولكننى أعجبت بأشياء أخرى كثيرة إعجابا عظيما .

وكان إيفان يفيموف أستاذا فى قسم النحت بمدرسة الفنون الجميلة التى كنت قد تعلمت فيها ، ومع أننى كنت أدرس بقسم التصوير ثم بقسم الرسم فإنى كنت لا أعرفه غير معرفة ضئيلة ، فكان لى فى ذلك عذر لزيارته هو وزوجه فى دارهما .

وكانا يقطنان فى عمارة كبيرة بالقرب من كراسنيا ڤوروتا ، فتوجهت إلى هنالك ، وارتقيت درجات السلم حتى الطبقة العليا وضغطت على الجرس .

وهنا أتوقف قليلا لأسرد بعض فقرات من الفصل الثالث من الكتاب الذى نشرته نينا سيمانوفتش - يفيموف بعنوان : « مذكرات لاعبة بتروشكا » :

« يحدث أحيانا ، نحو ثلاث مرات فى العام ، عندما نفتح باب دارنا لطارق ، أن يدخل شاب لم نعرفه من قبل ، وأحيانا ينسى حتى أن يذكر لنا اسمه — وهو أمر فى الواقع لا يهم لأن اسمه لن يزيدنا معرفة به — فيبدأ قائلا : « لقد رأيت حفلاتكما وجئت لأتعلم كيف تصنعان الأراجوزات » .

« وعندما يتوقف مسافر على عتبة منزل ريفى وتقابله ربة البيت المضيافة ، يبدى الكلب الحارس مع ذلك تململه وتبرمه ، وتتشتت الطيور الداجنة التى كانت مجتمعة لالتقاط أكلها من الشوفان فازعة إلى حظيرتها ، ويزقزق سرب من العصافير على سور المنزل .

« والسؤال القصير الذى يلقيه علينا الشاب البرىء يثير فينا على الفور كل هـــذه المشاعر المختلفة : فغيرة الكاتب تقابلها غيرتى على الأراجوزات وحبى لها ، وتتعطل الأعمال التى كنت أنوى أداءها لأنه لابد لى من الإجابة عن سؤاله والإجابة عنه جديا ؛ وتتشتت بنات أفكارى ، ربما زمنا طويلا ، بل ربما إلى الأبد ، غير أن كرم ربة البيت يتغلب على كل ذلك ، أو بعبارة أخرى الابتهاج بقـــدم زائر يتعطش إلى معرفة شىء حقا عن الأراجوزات . . ولكن أين يذهب هؤلاء الشبان البحاث عن حقيقة بتروشكا بعد أن يغلق الباب وراءهم ؟ فهم لا يعودون أبدا . . إنك لتغلق الباب وراءهم ، ثم تنظر فى أرجاء الغرفة ، وتتأمل الأرضية التى أصبحت أشبه بساحة وغى ، ثم تتنهد وتقول لنفسك : « بعد بضعة أعوام ، عندما لا أكون بعد على قيـد الحياة ، وبعد أن تكون معارفى قد تبعثرت بين أيد تنقصها المهـــارة والموهبة ، بل ربما الأمانة ، سوف يلومنى الناس لأننى لم أف بدينى نحو الجيل الجديد . ولكن لايزال هناك أمل فى أن يظهر شاب مشغوف حقا بالأراجوز ، فيغزو ميادين جديدة ، ويكتشف جزراً مجهولة ، ويفتح آفاقا مسدودة ، ويخلق مسرحيات طريفة ، مغترفاً من منجم الكنوز الذى يصعب العثور عليه ، ولكن ما إن تعثر عليه حتى يصبح فى وسعك أن تمضى فى استخراج الكنوز إلى أبد الآبدين . . . لابد أن يظهر مثل شاب يتميز بما يكفى من الجرأة على مواجهـــة أساتذته ، ومن الحمية

والاستقلال تجاه زملائه ، بحيث يحسر على إخفاء وجهه الوسيم خلف دريئة ، ولن يكون على أية حال أوسم من يفيموف الذى لا يطل مع ذلك برأسه من وراء الدريئة إلا لحظة وجيزة ليقول كلمة عن مسرح الأراجوز عندما تمثل أمام الكبار .

ولقد نقلت هذه السطور لأن نينا سيمانوفتش — يفيموفا أهدت إلى نسخة من كتابها بمجرد صدوره فى سنة ١٩٢٥ ، وقد كتبت فى الإهداء : « إلى الشاب الذى تحدثت عنه فى الفصل الثالث » ، وأخبرتنى أنها بدأت فى كتابة هذا الفصل بعد أن أغلقت ورائى الباب مباشرة .

ومما لاشك فيـــه أنى أفدت كثيرا من زيارتى الأولى ليفيموف وزوجته كما أفدت من زياراتى اللاحقة . ولكننى مع الأسف لم أستطع الحصول منهما على جواب عن السؤال الرئيسى الذى كان يشغل ذهنى ، أى التوسع فى فن الأراجوز ليشمل أنواعا جديدة من المشاهد والتمثيليات . ولم يكن مرجع ذلك أنى بعد إخفاقى مع بتروشكا قد نزعت من ذهنى كل تفكير فى تقليد الآخرين . ولم يكن مرجعه كذلك اختلافنا فى السن وفى الذوق الفنى . وإنما كان هو الاختلاف الجوهرى بين وسائلى المحدودة وما كان يتوافر لديهما من إمكانيات .

فمع أن نينا يفيموفا كانت تمثل أحيانا بمفردها بعض المشاهد أو الفواصل ، فإن التمثيليات التى كانا يؤديانها كانت فى مجموعها تشبه مسرحا حقيقيا مزودا بستار وديكور .

وكان يفيموف وزوجته يؤديان معظم الروايات والمشاهد معاً ، وأحيانا كان يساعدهما ابنهما ؛ وهكذا كان في وسعهما إظهار أربعة أراجوزات بل ستة في آن واحد . باستخدام أيديهما الأربع أو أيديهم الست ، ثم إنه كان بوسعهما استخدام صورتين مختلفتي الطابع : صوت يفيموف وصوت زوجته ، ولم يكن على كل منهما بعد ذلك إلا تغيير اللهجات في حدود طاقته الصوتية . فكيف كان يمكني أن أبلغ مبلغهما في تنوع المشاهد واتساع نطاق البرامج ؟

ولكنني لم أحسدهما على ذلك البتة ؛ فلم أكن أرغب في تحويل أدواري إلى أدوار مسرحية بحتة بالاشتراك مع ممثلين آخرين . بل على العكس كنت أحب عرض أراجوزاتي بنفسي من وراء دريئة صغيرة . وكان يروقني ألا أستخدم ستاراً أو ديكورا ، وأن يكون في وسعي « تطبيق » الدريئة وحملها على مشهد من الحاضرين . وكنت أشعر بغبطة أكبر كلما قصر الوقت الذي يمضي بين اللحظة التي أطل فيها على المشاهدين لإعلان الدور واللحظة التي يظهر فيها الأراجوز الأول ؛ فالسرعة كانت تبعث شعوراً باليسر والبساطة ، وهذا أمر كنت أعلق عليه أهمية كبيرة .

ولما لم يكن لي غير يدين ، فلم يكن في وسعي تحريك أكثر من أراجوزين في وقت واحد . ولم أكن أعبأ بأن شخصيتين مختلفتين ، يمثلهما أراجوزان مختلفان تلبسهما يدان إنسانيتان ، لابد لهما من التحرك والحياة بأسلوبين متباينين لا يتوافقان على الدوام ، بل على

العكس ؛ فقد كان يلذ لى تمرين يدى على التحرك فى أسلوبين مختلفين ، لتمثيل شخصيتين فى آن واحد تختلفان من حيث الطبع والمسلك .

ولأقل باختصار : إنى كنت حريصاً غيوراً على أدوارى المنفردة خلف الدريئة ، ولعلى كنت فى ذلك أواصل تقاليد بتروشكا الشعبى ، بيد أن هذه التقاليد كانت تلزمنى واجبات عدة ، وتضطرنى على الأخص إلى البحث عن أدوار أستطيع تأديتها بمفردى .

نجاح غير مألوف

وبسبب إخفاق فى إخراج الحكايتين الآنفتى الذكر ، وبسبب رغبتى كذلك فى الابتعاد عن الموضوعات الأدبية القائمة على «الحوار» ، تحولت تحولا جديداً فى منهجى ، فعدلت عن الحوار كلية ، وانصرفت إلى الموضـــوعات « الفيزيقية » البحت » أى إلى التمثيل الصامت pantomime .

ومن الواضح أن هذه الفكرة كان مبعثها الخادمان الصامتان اللذان جرا السرير بصورة مضحكة ، فنالا من الإعجاب ما لم تنله الشخصيات الرئيسية بالرغم من قدرتها على الكلام .

ففكرت فى أن أجعل الأراجوز يؤدى عملا يدويا عاديا جدا ذا طابع قصصى ، كأن ينصب ساموفارا مثلا على موقد .

فاشتريت من أحد حوانيت اللعب ساموڤارا صغيراً جميلا جداً من النحاس اللامع البراق يشبه الساموڤار الحقيقي كل الشبه .

ولما كان بيكانيني لايزال من أراجوزاتي المحبوبة ، ولا يزال يثير الإعجاب استخدمته في « نصب الساموڤار » .

ورآه المشاهدون يرفع الساموڤار فوق حافة الدريئة ، ثم ينصرف ليعود بعد برهة حاملا « جردلا » صغيراً مليئاً بالماء حقا .

ورفع غطاء الساموڤار وصب فيه الماء وأعاد الغطاء إلى مكانه ، ثم انصرف ثانية ليحضر شظية ملتهبة من الخشب أسقطها في الموقد ، وأخذ ينفخ فيها من أعلى ومن أسفل خلال الثقوب الصغيرة حتى اشتعل الخشب وتصاعدت منه النيران ، وانصرف من جديد ، ثم عاد يحمل حذاء صغيرا وأخذ يستخدمه بمثابة منفاخ .

وهنا يتوقف التمثيل الصامت برهة من الزمن : فبينما كان بيكانيني ينتظر غليان الماء ، أطل على المشاهدين من فوق حافة الدريئة ، وأخذ يتمتم بكلام غير مفهوم ، وامتد به الحديث ، فلم يلاحظ أن الساموڤار قد أخذ يغلي ، وكنت قد وضعت أنبوبة صغيرة خلال الجزء الأسفل من الساموڤار ، فنفخت خلال لها شيئا من بودرة « التلك » بنفاخة من المطاط ؛ وهكذا تصاعد « البخار » حول الساموڤار . ووثب بيكانيني من مكانه ، وحاول أن يرفع الساموڤار ، فالتذعت أصابعه ، ونفخ فيها ، ثم عاد يمسك بالساموڤار فالتذع ثانية .

وفى النهاية ، انتقل الساموفار بنفسه ، وأخذ يدور حول الدريئة ثم اختفى ، فجرى بيكانينى وراءه مذهولا .

وهكذا انتهى الدور .

وقد كان لهذا الدور أهمية كبيرة بالنسبة لعملى فيما بعد ، لأنه دل على أنه من الممتع جدا أن يسند إلى الأراجوزات تأدية أعمال يدوية بحتة ، فقد خلقت الأراجوزات لتتحرك . ولا تبدو حية إلا عندما تتحرك . وأسلوب تحركها هو الذى يضفى عليها شخصية بعينها . ومما لا شك فيه أن العبارات التى تقولها — على فرض أن هناك عبارات — لها أهمية كبيرة ، ولكن إذا لم تتمش هذه العبارات مع حركات الأراجوز انفصلت عنه ، ولم تعد تعبر عنه . ومن الممكن الاستغناء بالحركات والإيحاءات عن الكلمات ، ولكن لا يمكن الاستغناء بالكلمات عن الإيحاءات ، مهما يكن نوع التمثيل ، وبخاصة إذا كانت تؤديه الأراجوزات .

ولكن لما كان « التشوير » المتواصل مع كل جملة يبدو سخيفا ، والتكرار الذى لا مناص منه فى الإشارات داعيا إلى الضيق والسأم ، فإنه من الضرورى فى أحيان كثيرة الاستعاضة عن التشوير بعمل يدوى يقوم به الأراجوز .

وفى الدور الذى مثله بيكانينى كان هذا العمل واضحا بسيطا . ومع أن « السناريو » كان قصيرا ، فقد نجح فى الكشف عن إمكانيات الأراجوز .

ولكنى لم ألق بالا إلى هذا النجاح.

فحتى فى الدراسات التدريبية، أو التمرينات المدرسية، ينبغى ألا تفرض واجبات ذات طابع جسمانى بحت، وذلك لأنه لا توجد فى الحياة مهام جسمانية فى صورة مجردة.

فعندما يؤدى الفرد عملا ما، إنما يؤديه لغاية يستهدفها، ثم إنه يتخذ موقفا معينا فى هذا العمل، وهذا الموقف هو بالذات ما يحدد مسلك الفرد، أى الإنسان الآلى.

فهناك اختلاف حتى فى طريقة كل فرد فى تقطيع الخشب، تبعا لكونه مستعجلا لتدفئة غرفته أو يريد إظهار قوته وحذقه مثلا على مشهد من فتاة تطل عليه من نافذتها.

فطابع العمل البدنى يتغير تغيرا أساسيا تبعا لموضوعه وغرضه.

ولكننا لا نحتاج فى حياتنا الواقعية إلى التفكير فى موضوع أعمالنا الجسمانية أو أغراضها، لأنها معروفة لدينا، أما على خشبة المسرح فينبغى لنا أن ندركها بوضوح قبل أن نتفوه بكلمة أو نومئ بإشارة؛ إذ لولا ذلك ما كان لتمثيلنا مغزى.

ولقد نجحت فى تدبير الحركات الجسمانية التى يؤديها بيكانينى لإيقاد الساموفار، ولكنني لم أفكر البتة فى السبب الذى يدعوه إلى إيقاده،

ولا فى مغزى الدور فى مجموعه ، فكان من الطبيعى ألا أحتفظ بهذا الدور العديم المعنى فى قائمة أدوارى بالرغم مما كان ينطوى عليه من مشاهد مضحكة طروب .

وكان مما زاد أسفى على الانصراف عن هذا الدور أنه كان ينطوى على عامل آخر من عوامل نجاحى غير المستغلة .

فقد كنت أيام طفولتى كثيرا ما أجعل بى — با — بو يقلب صفحات كتاب أو صفحات جديدة ويمر يده على السطور أثناء قراءتها . وكنت أجعل بى — با — بو — ثم بيكانينى فيما بعد — يعزفان بعض النغمات على البيان أو يشدان على أوتار قيثار ، ثم يفزعان من الصوت الذى تحدثه . وأحيانا كنت أجعلهما يلتقطان قلما أو فرشاة بكلتا اليدين (فالأراجوز لا يستطيع أن يلتقط شيئاً بيد واحدة) ثم يرسمان وجوها مضحكة على ورقة أو على لوحة .

وكان هذا الاتصال بين الأراجوز والأشياء التى تنتمى إلى عالم الإنسان — كالقلم والجريدة والقيثار — يثير أشـــد الطرب . كان يضحكنى ويضحك الآخرين ، ولكننى لسبب ما لم أحاول قط أن أعرض ذلك فى برامجى ، بل كنت على العكس أحاول دائما ألا أستخدم على المسرح إلا ما ينتمى فى شكله وحجمه ومادته إلى عالم الأراجوز .

وقد كنت أظن أن الساموفار الصغير الذى اشتريته ينتمى أيضا إلى

عالم الأراجوز ، ولكنه بسبب كبر حجمه نسبيا ولكونه مصنوعا من النحاس بدا بجانب الأراجوز الذى يمثل إنسانا كأنه ساموقار حقيق . وكذلك الماء والشظية الملتهبة والنار ، كلها بدت كأنها أشياء حقيقية .

وهذا التقابل المضحك الفتان بين بيكانينى وهذه الأشياء الحقيقية ، هو الذى كان يرجع إليه على الأخص ، بل إليه وحـــده ، نجاح هذا الدور الذى لم يكن له فيما عدا ذلك أى معنى .

الحبكة والموضوع

والدور الثانى من أدوارى الصامتة كان يدعى « إعادة الشباب » :

يأتى مريض لاستشارة طبيب ، فيفحصه الطبيب بعناية ، مستعينا بساعته ، ويدقدق على صدره وظهره ، ويتنفس المريض نفسا طويلا ، ثم يأخذ الطبيب سكينا عريضا — سكينا حقيقيا — ويحز به رقبة المريض من الأمام ومن الخلف وعلى الجانبين ، ثم يمسك برأسه بشدة بكلتا يديه ويشرع أولا فى ليه ذات اليمين وذات اليسار ، ثم يديره فى اتجاه واحد كأنه مركب على برغى . وأخيرا ينفصل الرأس عن العنق . فيأخذه الطبيب ويحضر رأسا آخر ذا وجه نضر وسيم ، ولكنه لا يتمكن بسهولة من تركيبه مكان الآخر : لأن المريض الفاقد الرأس يأخذ فى التحول فى أرجاء الحجرة مثل رجل كفيف ، وفى النهاية يقتنص الطبيب فرصة مناسبة لتثبيت الرأس على عنق المريض «وقلوظته» بإحكام .

ويتحسس المريض رأسه الجديد بيديه ، وتبدو عليه معالم الغبطة والرضا ، فيصافح الطبيب وينصرف .

وهكذا تنتهى القصة .

وهى إذا قيست بقصة « الساموڤار » تحتوى بلا شك على حبكة أهم وتتميز بحبكة درامية واضحة الخطوط ، ولكن لهذا السبب بالذات أدى خلوها التام من أى موضوع أو فكرة إلى أن تصبح أشد عقما وتفاهة .

فقد كان ينبغى أن أعلم على الأقل : من ذاك الطبيب ؟ ومن ذاك المريض ؟ ولكننى لم أعلم ولم أحاول أن أعلم .

مع أن هذا السناريو على « إعادة الشباب » كان يمكن أن يتخذ أساساً لنقد اجتماعى أو سياسى .

تخيل مثلا أن المريض مرشح للانتخابات ، وأنه لا يتصف بالأمانة أو الإخلاص ، وقد جاء إلى الطبيب طالبا تغيير رأسه حتى يظهر بمظهر يعجب الناخبين ، ويخفى وجهه الحقيقى ، لقد كان من شأن ذلك أن يقيم القصة على قدميها ، ويحدد معالم الشخصيات وطبيعة مسلكها ، ويضفى على الأحداث مغزى دون أن يفقد ذلك المشهد القصير شيئا من فتنته ومفعوله .

وقد كان هذا المفعول عظيما لأن الدور لم يكن على أى وجه تقليدا

السرح الإنسانى ، لقد كان من صميم فن الأراجوز . ولكننى لم أعرف كيف أستغل نجاحى ، إذا استغنيت بالحبكة عن الموضوع .

والشىء الوحيد الذى أستطيع أن أقوله دفاعا عن نفسى هو أن الروائيين المسرحيين أنفسهم كثيرا ما يرتكبون مثل هذه الأخطاء ، فيخفقون لمجرد حسبانهم الحبكة موضوعا ، فى حين أن خير حبكة فى العالم ، مهما بلغ من مواقفها الدرامية ، تولد ميتة مالم يكن لها موضوع.

الموضوع وعامل الزمن

والدور الثالث من أدوارى الصامتة كان يدعى « بكانينى العاشق »

وعلى خلاف ما كان عليه الأمر فى قصتى « الساموڤار » و « إعادة الشباب » لم يكن هذا الدور الثالث يقتصر على مشهد واحد ، بل يشمل سلسلة طويلة من المشاهد .

وقد جعلت فى مقدمة الدريئة فتحة مربعة لها ستار متحرك على شكل مسرح صغير ، وجعلت الأحداث تدور حينا على هذا المسرح ، وحينا فى أعلى ، فى المكان الذى تظهر فيه الأراجوزات عادة .

ولست أتذكر تماما أحداث القصة جميعها ، ولكن ملخصها : هو أن بيكانينى يلاقى فتـــاة شقراء ، فيقع فى غرامها ، ولكنه لما

كان يتكلم بغير الإنجليزية وهى لا تتكلم بغير الروسية — عجز عن الإعراب لها عن مشاعره .

وهنا يبدأ التمثيل الصامت ، فكل ما يدور بعد ذلك من أحداث يجرى بغير كلام .

يأخذ بيكانينى العاشق حبلا ويعقد خية حول عنقه ، ثم يقذف بنفسه من أعلى الدريئة ، وفى هذه اللحظة أسحب يدى من الأراجوز ، فيتدلى بيكانينى من طرف الحبل جثة هامدة .

وتعود الفتاة ، وتأخذ فى تمشيط شعرها ، ولكنها تلحظ بيكانينى فجأة فيغمى عليها .

ويدخل أحد القردين (وكانا يمثلان دور الخدم) ، فيتعثر فوق الفتاة الطريحة ، فيفزع ، ثم يلاحظ جسم بيكانينى المتدلى ، فيسرع إلى الخارج لاستدعاء القرد الآخر .

ويأخذ القردان فى جذب الحبل بعناية ، ويخلصان بيكانينى ، وينصتان لدقات قلبه ، ويحركان ذراعيه لإعادة التنفس ، ثم ينصتان مرة أخرى لدقات قلبه ، ويحركان ذراعيه من جديد برهة من الزمن ، ثم يعودان للإنصات لدقات قلبه ، وحينئذ ندرك أن بيكانينى قد أخذ يستعيد أنفاسه ، إذ نرى القردين يثبان فرحا ، ويعودان إلى تحريك ذراعيه فى سرعة متزايدة .

وفى النهاية يهرول أحد القردين إلى الخارج ، وكان لابد لى من ذلك لأنه لم يكن ليمكننى أن أعيد بيكانينى إلى الحياة إلا بعد تخليص إحدى يدى من أحد القردين .

ويفيق بيكانينى إلى رشده ، فيشير القرد إلى الفتاة الطريحة وينصرف فى لباقة ، فتتخلص يدى الأخرى للفتاة ، وينفخ بيكانينى برقة فى وجهها فتفيق من إغمائها ، وعندئذ يتعانق العاشقان ويسدل الستار .

وقد استبعدت الدورين الصامتين السابقين من برامجى ؛ لأنهما بالرغم من قوة حبكتهما كان ينقصهما الموضوع ، ومن ثم الفكرة ، ولكن هذا الدور لم يكن يتميز فقط بحبكة مناسبة لفن الأراجوز ، بل كان له أيضاً موضوع ، موضوع متواضع ، ولكنه موضوع على أية حال ، وينطوى على فكرة يمكن تلخيصها بعبارة : « الحب لايحتاج إلى كلمات » أو « فى وسع العشاق أن يتفاهموا بدون كلمات » .

فلماذا إذن كانت حياة هذا الدور أقصر حتى من دور « الساموڤار » أو « إعادة الشباب ؟ »

السبب فى ذلك هو أن حبكته كانت أكبر من موضـــوعه ؛ فهذا الموضوع الصغير الساذج كان لا يستحق أكثر من دعابة وجيزة .

وعندئذ كان يصبح الموضوع أبعث على الطرب ، ولا يبدو ساذجا هزيلا ، فما كان من الممكن أن يصلح موضوع من هذا القبيل مادة

لميلودراما طويلة نسبيا ، ساخرة بلا ريب . ولكنها ميلودراما على أية حال .

فالحبكة يجب ألا تكون أكبر من الموضوع ، ولكن هذا هو ماحدث بالضبط فى « بيكانيني العاشق »

وهناك أناس يفسدون أفكه الحكايات بإسهابهم المفرط فى روايتها ، فتبدو النكتة تافهة سخيفة ، وهذا هو ما فعلته ، فقد أنفقت وقتا طويلا جدا فى رواية قصة غرام بيكانيني والشقراء ، فأفسدت موضوعا كان من أصله جد هزيل .

ذلك أن هناك قانوناً دقيقاً يحدد النسبة بين الوقت والموضوع ، ولما كان فى كل إنتاج مسرحى ، بجانب الموضوع العام ، موضوع لكل فصل ، ولكل مشهد ، بل لكل جملة ، كان قانون الوقت من أهم القوانين جميعاً . وإنه لأعقد مما قد يوحى به قولنا مثلا : إن هذا المشهد « طويل » أو « مطوط » أو « ممل » .

وليس العلاج دائماً هو مجرد الإيجاز ، فأحياناً ينبغى زيادة معانى الجملة أو المشهد أو الفصل ، وبهذا يعود التوازن ، وفى أحيان أخرى يجب حذف مشاهد أو فصول بأكملها .

ولعل قانون الوقت أدق وأشد فى مسرح الأراجوز منه فى أى نوع آخر من المسارح . وأحاول الآن — بوصفى منتجاً — أن أعنى

عناية كبيرة بعامل الوقت ، ولـكنني لم أدرك فى ذلك الحين سبب إخفاق ولذلك لم يكن فى وسعى إعادة تأليف « بيكانينى العاشق »

أسباب النجاح

وقد انتهيت الآن من وصف معظم ما قمت به — إن لم يكن كله — خلال مرحلة « المسرحيات المنزلية » ، وكشفت عما كان يعتوره من عيوب .

فكيف يمكن إذن تفسير النجاح الذى لاقته بالرغم من ذلك أدوارى ليس فقط فى البيت أو فى الحفلات الخاصة ، بل من قبل ممثلين وكتاب وفنانين — أى من قبل قوم كفاة لهم القدرة على النقد والتقدير ؟

وكيف أفسر أن مجلة كراسنايا نيفا قد نشرت فى سنة ١٩٢٥ — أى وأنا لم أزل فى تلك المرحلة الأولى — مقالا طويلا فى مدح أعمالى بقلم الكاتب باڤل سوخوتين ؟ .

إنى أعزو ذلك لثلاثة أسباب :

الأول — أنى كنت مخلصا فى عملى بالرغم مما كان يعتوره من عيوب .

ولنلاحظ أننى أنقد أعمالى الآن من وجهة نظرى الحاضرة فى الفن ولو أننى حاولت الآن إخراج « الساموڤار » أو « إعادة الشباب » . أو « بيكانينى العاشق » ، فما لاشك فيه أننى لن أستطيع — بالرغم مما

اكتسبته من خبرة خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة — أن أبلغ في تمثيلها نصف ما بلغته في ذلك العهد ؛ وليس هذا إلا لأنني لم أعد أومن بها ، وأدركت عيوبها . ومعنى ذلك أنني لا يمكن أن أكون مخلصا في تمثيلها اليوم ، ولكنني في ذلك العهد لم أكن أشعر برداءتها ، بل كنت أستمتع استمتاعا خالصا بطريقة بيكانيني في إيقاد الساموفار .

فإذا كان الافتقار إلى الإخلاص قد أودى بدور بتروشكا ، فإن توافر الإخلاص قد أنقذ تمثيلياتي الصامتة بالرغم من عيوبها .

والسبب الثاني في نجاح أدواري نجاحا نسبيا — هو أنها كانت جديدة في نوعها .

فقد كان الجمهور الذي يشاهد حفلاتي إذ ذاك لا يعرف غير القليل عن الأراجوزات .

ولو أنني عرضت على جمهوري الحاضر ، وخاصة في موسكو ولننجراد أدواري الأولى ، لكان الإخفاق محققا ، ولكن في تلك الأيام كان ظهور رجل على خشبة الكونسرتو يحمل دريئة صغيرة ويعرض أراجوزات — أمرا طريفا ، ومن ثم باعثا على الطرب .

ولم تكن أراجوزاتي تكرر أو تقلد أشكالا قديمة ، بل تبتدع أشياء جديدة ، ولو بصورة أبعد ما تكون عن الكمال .

أما السبب الجوهري — والأخير في نجاحي — فقد كان احتفاظي

— فى جميع البرامج — بدورين من أقدم أدوارى ، وهما : « دقيقة واحدة » من تمثيل القردين ، و « كان يوما سعيداً » من تمثيل الجنتلمان والسيدة العجوز .

وهذان الدوران كانا يتميزان بمزايا خاصة .

فأولا — كانا يسايران الزمن ؛ إذ كان الجمهور يعرف الأغنيتين معرفة جيدة .

وثانيا — كان الدوران يقسمان بوضوح الشكل ودقته .

وثالثا — كانا طريفين فى نوعهما ، بل هما اللذان خلقا هذا النوع ، أى « الأغانى الغرامية تمثلها الأراجوزات » ، التى لم تكن قد رئيت على خشبة المسرح من قبل .

ولهذا كان نجاح حفلاتى يتوقف على هذين الدورين ، وهما اللذان أنقذانى من الإخفاق التام .

الفصل العاشر

فى البلدان الأجنبية

إنى سعيد ، على وجه العموم ، لأن حرفتى قد بدأت فى صورة دعابة لمجرد اللهو ، وإنى سعيد لأنى قد بدأت من لا شىء ولأنى لم أكن أعلم شيئاً عن فن الأراجوز .

فلو أننى قد قررت منذ البداية أن أحترف هذا الفن ، فشرعت فى دراسة شتى أشكال مسارح الأراجوز فى الماضى والحاضر ، ما كنت قد فكرت قط فى تأدية الأغانى الغرامية بالأراجوزات ، ولكنت على الأرجح قد مثلت وصنعت أراجوزاتى بصورة أخرى .

ومن الصحيح أنى كثيرا ما أضعت وقتى فى اكتشاف ما كان قد اكتشفه آخرون من قبل ، ولكن النتيجة هى أننى عندما أخذت فى زيادة معلوماتى عن مسرح الأراجوز — سواء عن طريق القراءة أو بوساطة الاتصال الشخصى بمحترفى هذا الفن — كنت قد أصبحت مزودا بقدر من « الحصانة » ، فكنت أسر عندما أجد أشياء تطابق وجهة نظرى فى فن الأراجوز ، وأنبذ نبذا كل ما أراه يخالفها .

ومما لاشك فيه أنى تعلمت شيئاً من الآخرين ، ومنهم زملائى فى مسارح الأراجوز الأجنبية ، ولكننى أعتقد أنى أفدت مما لم يرقنى من أعمالهم أكثر مما أفدت مما راقنى منها . والواقع أننا نفيد من أخطاء الآخرين بقدر ما نفيد من حسناتهم .

فأخطاء الآخرين نتبينها بصورة أوضح مما نتبين أخطاءنا نحن ، ثم إنه كثيرا ما نتبين أخطاءنا فى أخطاء الآخرين .

فى حانوت لعب للأطفال

لم أر أى مسرح للأراجوز فى برلين ، وليس ذلك لأنه لم يكن هناك مسارح للأراجوز فى تلك العاصمة سنة ١٩٢٥ ، بل لأننى لم أكن أدرى أين أبحث عنها ، ثم لأننى كنت مشغولا طوال الوقت تقريباً مع فرقتى المسرحية .

وفى قسم اللعب بمحال ڤرتايم الكبرى وجدت قردة صغيرة من القماش تشبه أشد الشبه ذلك القرد الأجنبي الأول الذى كان أهداه إلى أحد الأصدقاء . وأدخلت يدى فى اثنين منها لتجربتهما ، فدهش البائع الذى لم يكن يتصور أنها تصلح لهذا الغرض ، على أنه كان من الواضح أن القردة مصنوعة على مقاس أيدى الأطفال ، فانصرفت دون أن أشترى منها .

ووجدت كذلك بعض الدمى الإنسانية معروضة للبيع ، ولكنها كانت ذات رءوس وأذرع خشبية ثقيلة ، بحيث يصعب اللعب بها ، ثم إنها كانت قبيحة الشكل.

وكان مظهر هذه الدمى يدل على أنها من صنع فنانين موهوبين ذوى تقاليد فوكلورية أصيلة ، ولكن التكرار الآلى قد استنفد مع مرور الزمن هذه الموهبة فأفقد التقاليد حيويتها .

سبَيْبل . Spejbl

وكان حظى أسعد فى براغ .

فقد لاقيت هناك البروفيسور ڤيزلى Vesely رئيس تحرير مجلة «لوتكار» Loutkar . وقد أخبرنى أنه فى تشيكوسلوفاكيا الكثير من مسارح الأراجوز ، أكثر من ألفين . وفى معظم هذه المسارح تستخدم أراجوزات تحرك بوساطة الخيوط ، وتدعى عادة «ماريونيت» Marionettes . أقول « عادة » ؛ لأن لفظة ماريونيت تطلق فى بلدان كثيرة على شتى أنواع مسارح الأراجوز ، وفى اللغة الإنجليزية يميز بين النوعين الرئيسين باستخدام المصطلحين : « ماريونيت » و «أراجوزات قفازية » .

وفى الكتب السوفيتية المتصلة بهذا الموضوع تدعى الأراجوزات القفازية عادة « بتروشكا » ، ولا أظن أنه اصطلاح موفق ؛ فشتان ما بين مسارحنا الأراجوزية الحديثة ، سواء فى شخصياتها أو فيما تعرضه من برامج ، وبين بتروشكا التقليدى . وإنه لمن السخف أن تطلق لفظة بتروشكا على أراجوز يمثل تزارفتش إيفان أو غزالا أو كلبا.

ويندر استعمال الأراجوزات القفازية فى معظم بلدان أوروبا ، بما فى ذلك تشيكوسلوفاكيا ، ويخيل إلىّ أنهم ينظرون إلى هذه الأراجوزات على أنها شىء بدائى .

ومعظم مسارح الأراجوزات فى تشيكوسلوفاكيا تستخدم الماريونيت وقد توثقت معرفتى بأحد هذه المسارح ، وكان يدعى V Risi Lovtek ومعناها « فى مملكة الأراجوز » .

وقد استقبلنا الممثلون فى هذا المسرح بحفاوة بالغة ، وأعدوا لنا برنامجا خاصا يتألف من عدة روايات : « الأميرة توراندو » من تأليف جزى Gozzi ، و « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير ، والحكاية الخرافية « الجمال النائم » .

وغنى عن القول أنى قد أعجبت أشد الإعجاب بإمكان تمثيل روايات بأكملها بالأراجوز . وقد راقنى معظم مارأيت ، وأعجبت على الأخص بالمشهد الذى نرى فيه مالفوليا يقرأ الخطأ ، فيسقط السير توبى على السلم وقد انفجر ضاحكا . وأعجبت بدور تارتاليا فى رواية

« الأميرة توراندو » كما أعجبت بالديكور فى رواية « الليلة الثانية عشرة » بأعمدته وتماثيله الصلبة البيضاء .

غير أن هناك ما لم يرقنى : فنى « الجمال النائم » مثلا ، أدى دور المارد صبى فى نحــــو الثامنة ، ولا شك فى أنه بدا جباراً بجانب الأراجوزات ، ولـكن هذه الأراجوزات بدت بالقياس إلى هذا الكائن الحى ميتة جامدة .

ولم يعجبنى بين كل ماشاهدته فى براغ قدر ما أعجبنى أراجوز رأيت صورته فى مجلة « لوكتار » ، ويدعى « سبيبل » Speibl ، وكان من صنع المثال نوزيك noesk والممثل سكوبا Skupa .

ورأيت فى هذا العدد من المجلة بجانب تلك الصورة سلسلة من الرسوم ، يمثل أولها وجه سكوبا من الجانب (بروفيل) دون أى تحريف ، والثانى يمثله مع شىء من التبسيط ، وشىء من الـكاريكاتور ، وفى الثالث ازداد التبسيط ، وبالتدريج يأخذ الوجه فى الاقتراب من وجه أراجوز ، وينتهى الأمر بأن نرى صورة سبيبل Speibi بالذات .

ولست أدرى : هل كانت تلك الطريقة هى التى اتبعت فى خلق شخصية سبيبل ، أو كانت هذه الرسوم مجرد فكاهة ؟ .

وقد كان لسبيبل عينان كبيرتان جاحظتان ، وأنف بارز ،

وأذنان تشبهان آذان الخفافيش ، ولكن وجهه كان يتميز مع ذلك بانسجام التقاطيع ، فلم يكن هناك مايلوح أنه مبالغ فيه ، بل كان كل شيء يبدو منطقيا متماسكا مدملجا لا تعتوره زاوية حادة أو حافة نافرة. وكان من الممتع أن يلاحظ المرء أنه على حين كانت صورة سكوبا تبدو فى الرسم الثالث أو الرابع صورة كاريكاتورية ، لم يكن سبيبل نفسه كاريكاتورى المظهر على الإطلاق بل كان يبدو شخصية حقيقية مستقلة متناسبة الأجزاء .

وقد سمعت فيما بعد أن سبيبل قد أصبح شخصية شعبية محبوبة ، وأنه أصبح يظهر بلا انقطاع فى روايات عدة . وقد أنجب ابنا يدعى هورڤينك وبنتا تدعى مانيسكا .

ولم يلبث أن أصبح لعبة يلهو بها الأطفال ، وشخصية أسطورية يقرءون عنها فى كتبهم . وإنه لفخر عظيم للفنان أن تصبح إحدى مخلوقاته شخصية تحظى بحب الشعب .

الأراجوز والكمان

وزرت مسرحين من مسارح الأراجوز فى نيويورك .

ويدعى أحدهما مسرح الماريونيت اليهودى ، مع أنهم يستخدمون فيه الأراجوزات القفازية .

وكان المسرح منظما على نحو المسرح الإنسانى بمداخل وستائر وديكور .

وكانت الأراجوزات والديكورات مبسطة فى أشكالها ، وتشبه إلى حد ما لوحات شاجال Chagall .

ولما كنت لاأفهم اللغة العبرية ، لم أستطع تتبع الرواية ، ولكن كان من الواضح من شخصيات الرواية ومن ردود فعل الجمهور أنها كانت كوميديا تهكمية على بعض العادات الاجتماعية .

ولكننى بالرغم من إعجابى بجو المسرح فى مجموعه ، لم أعجب بالأراجوزات فى ذاتها إعجابا كبيراً ؛ فقد كانت فى الظاهر قوية التعبير ولكنها فى الواقع كانت ذات طابع تجريدى وينقصها السحر والفتنة .

ووضعت أحد أراجوزاتى على يد ، وأراجوزاً من عندهم على اليد الأخرى ، فبدا هذا الأراجوز بالقياس إلى أراجوزى شيئا جافياً غليظاً برأسه الكبير الثقيل وذراعيه الشبيهتين بالعصوين .

وتبادل الأراجوزان التحية ، وربت كل منهما على رأس الآخر وعبرا عن حزنهما على شىء ما ، ثم ابتهجا معا ، وأخذا يرقصان ، ولما كنت أنا الذى أقوم بتحريكهما ، فقد كان التنافس محصورا بين الأراجوزين . وقد بدا لى أن أراجوزى متفوق على الآخر بكثير فى قدرته على التعبير .

ولكن كان فى هذا المسرح شىء حسدت زملائى الأمريكيين عليه ؛

فأراجوزاتى لم تمثل قط فى صحبة أوركسترا ، على أن الأوركسترا فى ذاته ليس هو الذى أثار إعجابى ، فقد كان صغيرا جدا ولا يشتمل على أكثر من ثلاث آلات ، ولكن فى هذا الثلاثى كان كمان ، والكمان آلة لها صوت انسيابى يخلو فى الوثبات الحادة التى نألفها من البيان أو المندولين .

وهذا الصوت يتفق أشد الاتفاق مع حركات الأراجوز ، وبخاصة الأراجوز القفازى .

فليس من حق لاعب الأراجوز أن يكون عنيفاً فى حركاته ؛ إذ لا يسمح بذلك حجم الأراجوز ولا شكله وسحنته . وعندما يكون الأراجوز معلقا بخيط ، أى بعيدا عن الممثل ، لا مناص من أن تتسم حركاته بشىء من «التقريب» ، وبشىء من الاهتزاز ؛ أما الأراجوز القفازى فيتحرك فى دقة حركة أصابع الإنسان ، وأصابع الإنسان أداة مرهفة جدا للحركة المنسقة . وإنى لمغرم بالأراجوز القفازى لهذا السبب بالذات ، أى لأن حركاته تخلو من الهزات ، حيث يغنى الإيماء اللطيف عن الإفصاح ، ذلك الإيماء الذى يلعب دورا هاما فى الفن ، أيا كان نوعه .

وعندما رأيت فى مسرح نيويورك كيف تمثل الأراجوزات على أنغام لحن عذب يعزف على الكمان ، رغبت أنا أيضا فى أن يصحب الكمان أراجوزاتى فى يوم من الأيام .

وفى المسرح الذى أديره الآن ، لدينا أركسترا حقيقى متعدد

الآلات ، فقد أصبحت أدرك أن المكان ليس هو ماينبغى دائما أن يصحبه الأراجوز. على أن اختيار الآلات المناسبة لم تزل مشكلة أواجهها كلما أخرجت تمثيلية أو مشهداً جديداً .

ثلاث أصابع

وكان مسرح الأراجوز الثانى الذى رأيته فى نيويورك هو ذاك الذى يديره ريمو بفانو Remo Buffano .

وعندما وصلت إلى المسرح رأيت بفانو جالسا على مقعد صغير يعزف على الأكورديون ، ويجلس أمامه — على مقعدين صغيرين أيضا — أراجوزان أقل قليلا من الحجم الطبيعى ، يحركهما بفانو بالضغط على دواستين ، فيضرب أحدهما على طبل كبير على حين أن الآخر يدق الصنوج ، فيتألف من ذلك أركسترا صغير مضحك طروب .

ثم بدأت الحفلة وكانت تشتمل على عدة روايات قصيرة تمثلها الماريونيت وكذلك الأراجوزات القفازية .

وفى جميع المسارح التى تستخدم فيها الماريونيت يختفى اللاعبون وراء ستار خلفى ، ويمدون أذرعهم فوق الستار لتحريك الخيوط التى يتدلى منها الماريونيت . ولا يرى المشاهدون رءوس اللاعبين وأذرعهم لأن الستار المتدلى فوق خشبة المسرح يحجبها عن أعينهم . غير أن بفانو

نزع هذا الستار ، فأصبح النظارة يرون اللاعبين ، ويرون من ثم كيف يستخدمون أيديهم فى تحريك الماريونيت فى حذق ومهارة .

وليس من حق طبعا أن أحكم على عمل ريمو بفانو استنادا إلى القليل عما أعرفه عن مسرحه ، ولكن مهما يكن من غرابة مشهد اللاعبين وهم يحركون الخيوط على رءوس الملأ ، فإن هذا الاستغراب لم يدم غير بضع دقائق . وبعد ذلك لم تصبح رؤية اللاعبين إلا عاملا على تشتيت أنظار المشاهدين .

ورأيت فى مسرح بفانو أراجوزات ضخمة تبلغ ضعف الحجم الطبيعى .

وقد كانت من نوع المـــاريونيت (ولو أن الأمر كان يتطلب فى هذه الحال استعمال الحبال بدلا من الخيوط) ، ولكن تحريك هذه الأراجوزات كان يستلزم من القوة العضلية ما يجعل الإيماء اللطيف الذى أشرت إليه آنفا أمرا مستحيلا ، ومن الممكن طبعا استخدام هذه الدمى الضخمة فى بعض الحالات الاستثنائية ، ولكننى لم أشعر بأية رغبة فى استخدام الدمى وحدها فى حفلة بأكملها .

وهكذا لم يعجبنى من كل ما رأيت فى مسرح بفانو غير ناحيتين لطرافتهما الحق : الأولى هى ذلك الأركسترا البديع الصغير المكون من شخص واحد ودميتين آليتين ، أما الأمر الآخر فهو اننى عندما تأملت

أحد أراجوزات بفانو عن كثب ، لاحظت أن يديه لا تشتمل كل منهما إلا على ثلاث أصابع . ولما سألت بفانو عن السبب ، أجابنى : « إنها لا تحتاج إلى أكثر من ذلك . وعلى أية حال فالمشاهدون لا يحصون الأصابع » . فكان جوابا منطقيا ، بالإضافة إلى بساطته ؛ إذ أحيانا لا يكون ليد الأراجوز أصابع البتة ، فتقتصر على الكف ، وفى العادة يكون لها إبهام وتتجمع الأصابع الأخرى فى كتلة واحدة . وقد يحتاج الأمر أحيانا إلى فصل السبابة أيضا ، ولكن عندما تصنع الأصابع جميعها منفصلة ، تكفى ثلاث منها ؛ لأن أربعا تجعل اليد تبدو أشبه بأسنان المشط .

وقد أعجبتنى تلك الأيدى الثلاثية الأصابع ، ولكنى أدركت فيما بعد أنها لا تفى بالغرض فى جميع الحالات ، فأحيانا تتطلب الشخصية الأيدى المتشعبة الأطراف (كما فى حال كاشتشى الذى لا يموت) ، وعندئذ لاينبغى الاستغناء عن الإصبع الرابعة ، وهكذا تحول ابتكار بفانو إلى درس هام لى فى صياغة أطراف الأراجوز تبعا لما تتطلبه شخصيته وسلوكه ، لا تبعا لما يقتضيه التماثل مع جسم الإنسان .

غربال الزمن . . . .

ولكن لماذا لم أعجب حقا من كل ما رأيته من مسارح الأراجوز فى الخارج إلا بسبيل والكمان والأركسترا نصف الآلى

وأيدى أراجوزات بفانو الثلاثيـــة الأصابع ؟ فهل كانت رديئة إلى هذا الحد ؟ .

كلا ! على العكس . فقد أعجبت جدا بالـكثير مما رأيت ، ثم إن التقائى بالعديدين ممن كرسوا حياتهم لفن الأراجوز كان فى ذاته أمرا مهما لى غاية الأهمية ، ولـكن هذه الاتصالات لم يكن لها أثر ملموس فى نفسى ، وذلك للسبب الذى أوضحته فى مستهل هذا الفصل .

فقد كنت قد كونت لنفسى مفهوما خاصا بفن الأراجوز لعله لم يكن واضحا فى ذهنى كل الوضوح ، ولـكنه كان مع ذلك متينا راسخا . وهذا المفهوم هو الذى كان ينبـــذ كل ما هو غريب عنه . أضف إلى ذلك أننى لم أكن أحلم إذ ذاك بتأسيس مسرح للأراجوز ، ولذلك لم أر وجها للمقارنة بين المسارح العظيمة التى رأيتها والدريئة الصغيرة التى أستخدمها . لقد استمتعت بما شاهدت ، ولـكنه لم يكن يطابق فكرتى عن فن الأراجوز .

ثم إن معظم ما رأيت كانت تستخدم فيه الماريونيت ، وهذه لم تجتذبنى قط ، ولم أفـكر قط فى استخدامها .

وهكذا يمكننى القول : إننى لدى عودتى إلى موسكو قد استأنفت عملى فى ميدان الأراجوز من النقطة التى كنت قد توقفت عندها قبل ذلك بثمانية أشهر .

ثم إن المرء — فى ميدان الفن — يتعلم أحياناً من القوم الذين يعملون فى فروع أخرى من الفن أكثر مما يتعلم من زملائه فى حرفته .

ولست أدرى : هل كان يمكن تطبيق هذه القاعدة تطبيقا عاما ؟ ولكننى على يقين من صحتها فيما يتعلق بعملى فى مسرح الأراجوز .

فعندما أشهد حفلات فى مسارح الأراجوز الأخرى ، كثيرا ما أشعر فى نفسى بنوع من الاحتجاج . ولا يرجع ذلك — فيما أرى — إلى سوء النية أو إلى الحسد ، ولكن إلى التصادم الذى لا مندوحة عنه بين ذوقى وأهدافى من ناحية ، وذوق الآخرين وأهدافهم من الناحيـــة الأخرى . ومهما يكن من أمر ، فإننى لا أحس دائما عندما أرى حفلة أراجوز فى مسرح آخر ، أنى قد اكتسبت معرفة أو فكرة جديدة ، وأشعر أنى أفيد فائدة أكبر من رؤية الأنواع الأخرى من المسرح .

وفى وسعى أن أذكر مئات المناسبات التى بعثنى فيها ما رأيته على التأمل وإعادة النظر فى آرائى ، مما أدى حينا إلى تعزيزها ، وحينا إلى نبذ ما كنت أظن حتى ذاك أنه عين الصواب .

ومن الصحيح أنى لا أشعر أبدا برغبة فى نقل ما يعجبنى من أنواع المسارح الأخرى إلى مسارح الأراجوز ، بل على العكس ، فقد كنت أريد دائما تحديد إمكانيات كل نوع من أنواع المسرح تحديدا دقيقا . ولكننى تعلمت الكثير من بعض تفاصيل ما رأيته على خشبة المسرح :

من الباليه والمسرحيات والأوبرات والسينما ، وخاصة فيما يتعلق بالدقة فى اختيار الموضوع . وكمال الإخراج والتمثيل ، والإيضاح فى تجسيم الشخصيات .

ولكن لعلى لم أفد من ضروب الفن القريبة من فن الأراجوز قدر ما أفدت من أنواعه البعيدة : كالتصوير والموسيقى والأدب على وجه الخصوص .

على أن أهم ما أثر فى فنى تأثيرا ملموسا كان دون شك إدراكى المباشر للحياة التى تدور حولى ، وبخاصة الإحساسات التى تتخذ شكل الصور .

وتحول الإحساس إلى صورة بصرية يتم لدى كل من يشتغل بالفن عن طريق العقل الباطن كجزء من العادات المكتسبة .

وهكذا فإن كانت الانطباعات التى ارتسمت فى نفسى من مسارح الأراجوز فى براغ ونيويورك لم تؤثر تأثيرا مباشرا فى فنى ، فإن انطباعات الرحلة فى مجموعها ما كان يمكن إلا أن تكون مفيدة ، لأنها كانت انطباعات من الحياة نفسها .

وقد مضى على تلك الرحلة عشرون عاما ، غربل الزمن خلالها ذكرياتى ، فطرح ما كان من انطباعاتى الأولى ، ولكن ذلك لم يؤد إلا لجعل ما بقى فى نفسى منها أشد صفاء ووضوحا .

وإنى لأتذكر ما رأيته فى براغ تماثيل الرسل التى هى أشبه بالدمى التى تخرج عند منتصف النهار إلى الشرفة الصغيرة فى أعلى برج الساعة بالمدينة القديمة (وقد تهشم هذا البناء أثناء غارة جوية ألمانية إبان الحرب) .

وأتذكر الأقبية الحجرية والدعائم الخشبية فى حانة الجعة التى ترجع إلى خمسمائة عام ، وتدعى U. Fleku ، كما أتذكر جعتهـــا السمراء الطيبة المذاق ، وشرائحها من العجل المر ، وأغانى طلبة براغ .

وكانت هذه أول رحلة لى إلى الخارج ، وقد زرت خلالها ثلاثة أقطار مختلفة : ألمانيا وتشيكوسلوفاكيا والولايات المتحدة . وقد بدت لى مدنها وشعوبها وفوارقها الطبقية ، وعاداتها غير المألوفة ، وأساليبها فى الحياة — كل ذلك بدا لى غريبا مليئا بالمتناقضات .

وكان من العسير على لأول وهلة أن أفهم الصلة بين الفندق العائلى النظيف المرتب الذى كنت أسكنه فى ناحية بشارلوتنبرج ، وبين شارع فردريك حيث ترى فى المساء قوافل المومسات تتدفق جيئة وذهابا على جانبي الطريق .

وقد قضت رحلتى إلى الخارج على الكثير مما كان راسخا فى ذهنى من مفاهيم الزمن والمكان ، فقد هبت زوبعة شديدة أثناء إبحارنا من لينتغراد إلى ستن Settin ، فكانت الجزر الصخرية تتأرجح كأنها سفن راسية ، على حين بدت السفن التى لاقيناها فى اليم الأخضر القاتم كأنها

قوارب أطفال فى مهب الرياح ، وبدا لنا بحر البلطيق واسعا ذا سطوة وبطش .

أما المحيط الأطلسى فقد بدا لنا على الضد صغيرا كطبق فنجان ، ولم يتغير منه طوال الرحلة غير لونه ، ولم نر جزيرة واحدة ، ولم نلاق قط سفينة ، وهكذا لم يكن هناك مانستطيع بالقياس إليه تقدير المسافات أوحساب سرعتنا ، فظللنا نطفو ستة أيام على طبق الفنجان هذا المتعدد الألوان ، وإذ بنا قد بلغنا الساحل الأمريكى ، وقد لقنتنى هذه التجربة درسا لن أنساه فى قانون النسبية ، ولا شك فى أن ذلك قد كان أهم وأفيد لى ولفنى مما اكتشفته فى مسرح ريمو بفانو بخصوص أيدى الأراجوزات الثلاثية الأصابع .

وقد زرنا عدة مدن أمريكية — شيكاغو وكليفلاند وبوستن ودترويت وواشنطون — ولكن نيويورك هى التى كان لها أشد الوقع فى نفسى . وهى مدينة مزدحمة صاخبة مرحة متهورة لاترحم ، ويصعب نسيان ناطحات سحبها ، والغسيل المعلق فى وسط المدينـــة ، والطعام المسيخ فى الكافتيريات[1] ، واحتفـــالات رأس السنة حيث تغص الشوارع بقوم تجردوا من كل هم ، فانصرفوا يلهون جميعاً بالصواريخ

---

(١) حيث يختار الزبون ما يشاء من الأطباق المعروضة ويأخذها بنفسه إلى المنضدة بعد دفع ثمنها .

والأبواق والأقنعة المصنوعة من الورق . كما يصعب نسيان السيرك ذى ثلاث الحلقات بآلافه المؤلفة من المشاهدين ، والملاهى الصغيرة التى لا يكلف دخولها غير بضعة دراهم ، والزنوج ذوى الابتسامات الطروب والعيون الحزينة .

ولن أنسى كذلك ماحييت ذلك الإحساس بأنى أصم أبكم الذى شعرت به أثناء الشهور الأولى من إقامتى فى أمريكا ، وذلك قبل أن أتعلم من اللغة الإنجليزية ما يكفى التكلم بها وفهمها إلى حد ما .

ولن أنسى ماحييت ذلك الحنين الدائم إلى الأهل والوطن ، هذا الوطن الذى لم يتمثل قط فى ذهنى أضخم ولا أقرب مما كان يتراءى لى من هنالك عبر المحيط .

ولست أظن أن فى وسع المرء أن ينتج شيئا ذا بال فى ميدان الفن مالم يشعر شعورا تاما بالانسجام مع الوطن الذى يعيش فيه .

الفصل الحادى عشر

إيجابيات وسلبيات

وقد عرضت دورين جديدين فى ربيع سنة ١٩٢٧ : أغنية غرامية من تلحين دارجوميزسكى وتدعى : « الكاتب الشرعى » وأغنية من أغانى « الغجر » تدعى « مجرد معارف »

ولم يفصل بين إخراج الدورين غير بضعة أشهر ، ولكنهما كانا بالرغم من ذلك يختلفان اختلافا شديداً ليس من حيث الحبكة والموضوع والشخصيات فحسب ، بل من حيث صلتهما بالنص الأصلى.

ولم يزل كلا الدورين من الأدوار التى أعرضها حتى اليوم ، ولكنهما ينتميان إلى مجموعتين متباينتين من أعمالى .

فأغنية « الكاتب الشرعى » — كما عرضتها أراجوزاتى — لا تدع مجالا للشكوى من جانب واضعها ؛ إذ لم يطرأ أى تغيير على موضوعها أو مضمونها أو موسيقاها ؛ أما الأغنية « الغجرية » فقد قلبت الأراجوزات موضوعها رأساً على عقب .

فالموقف من واضع الأغنية موقف إيجابى فيما يتعلق بأغنية « الكاتب

الشرعى » ، أما فيما يتعلق بأغنية « مجرد معارف» فالأحرى أن يوصف بأنه موقف سلبي .

وفى حديثى فيما يلي عن أدوارى فى الكونسرتو بعد احترافى فن الأراجوز لن أتناولها تبعاً لتواريخ إخراجها ، وإنما لما يربط بينها من صفات مشتركة ، أو لما يفصل بينها من فوارق ؛ ففى هذا الفصل سأتحدث فقط عن الأدوار « الإيجابية » والأدوار « السلبية » .

تمثيلية فى أربعة أبيات

لدى عودتى إلى الاتحاد السوفييتى فى سنة ١٩٢٦ من رحلتنا إلى الخارج ، صنعت دمية تشبه فى مظهرها « سيبيل » الذى أعجبت به فى تشيكوسلوفاكيا أيما إعجاب ، ولكن مع فارق واحد ، وهو أن سيبيل كان من نوع الماريونيت ، أما دميتى فكانت أراجوزاً قفازيا .

وقد صنعت هذه الدمية دون تفكير فى الدور الذى سأسنده إليها ، ولكنها كانت من الطرافة بحيث لم تلبث أن احتلت مكان « بيكانينى » فى معظم أدواره ، كما استولت على دور الدكتور فى « إعادة الشباب » وظلت هذه الدمية فترة طويلة تلقب باسم « الدكتور » .

ثم حاولت استخدام «الدكتور» فى أغنية «الكاتب الشرعى » أيضا ، وصنعت له بزة صغيرة ذات أزرار براقة .

وكان دور « بنت الجنرال » تمثـــله فى البداية الدمية التى كنت استخدمها أيضا لتأدية دور « سانتوزى » .

وقد مضى مايزيد على عشرين سنة منذ أن عرضت « الكاتب الشرعى » لأول مرة على الجمهور ، ولكنى لازلت كما كنت على ولعى بهذا الدور .

إنى أحب كل كلمة ، وكل نغمة ، وكل وقفة فى هذه الأغنية من أغانى دارجوميزسكى .

وأشد ما يعجبنى منها الانسجام بين اللحن والنص ، والإيجاز الرائع فى الوصف والتعبير ، ثم إن هذا الإيجاز ليس شيئا مصطنعا، ولا متعسفا ، وإنما ينبعث من فكرة الأغنية ؛ فهى بمثابة تخطيط لعمل درامى مقتضب ، يكمن موضوعه فى هذا التخطيط بالذات .

وقد استخدمت فى هـذه الأغنية الصيغة المعهودة للغرام الفاجع . والمواقف الآلية عندما تصاغ فى صيغة اصطلاحية تكتسب حتما صبغة السخرية والفكاهة .

والرواية كلها فى أربعة أبيات من الشعر المنظوم :

فالبيت الأول يصف لنا الشخصيتين اللتين تدور حولها الأغنية :

كان هو كاتبا شرعيا وكانت هى بنت جنرال

ولما كانت هاتان الشخصيتان تختلفان فى الدرجة الاجتماعية ، فإنه

فشعر على الفور بأن هناك « خطرا » يحدق بهذا الغرام ، وهكذا تدخل مع البيت الأول فى صميم حبكة الأغنية .

ثم تأخذ الحبكة فى التكشف . وقد يحتاج ذلك إلى فصل أو فصلين فى قصة أدبية ، وإلى مشهد بأكمله فى رواية مسرحية ، وإلى عدة أبيات فى قصيدة غنائية ؛ أما هنا فلا يحتاج الأمر أيضا إلا إلى بيت واحد :

عرض عليها عرضا متواضعاً   فلم تلق أذنا لدعواه

وهذا البيت لايسير بنا فقط مرحلة أخرى إلى الأمام فى الكشف عن عقدة الرواية ، وإنما يصل بنا إلى ذروتها ، إذ نرى فى البيتين التاليين أننا قد بلغنا النهاية :

فتألم الكاتب الشرعى   وانطلق يجرع الخمر
وخلال نشوته تراءت   له ابنة الجنرال

ولا يتوقع المرء هذه النهاية ؛ لأنها تافهة لاتستحق أن تروى ؛ فالبطل لايقتل نفسه بالرصاص ولا يشنق نفسه ، وإنما يكتفى بشرب الخمر ، وكأن المآسى الجليلة ليست من حق صغار الموظفين ؛ فالسكر هو مخرجه الوحيد . وليس لرجل من مرتبته أن يحظى بعشق ابنة جنرال إلا فى الأحلام .

فالحق أن هذه القصيدة القصيرة تنطوى على نقد اجتماعى رائع .

وقد شطر ملحن الأغنية كل بيت شطرين مع تكرار الشطر الرابع والثامن ، وهكذا انقسمت القصيدة إلى جزأين .

كان هو كاتبا شرعيا
وكانت هي بنت جنرال
عرض عليها عرضا متواضعا
فلم تلق سمعا لدعواه
فلم تلق سمعا لدعواه . . .
فتألم الكاتب الشرعى
ومضى يشرب الخمر
وخلال نشوته تراءت
له ابنة الجنرال
له ابنة الجنرال . . .

وكل جملة هنا تتضمن حركة حسية واضحة المعالم ، وهكذا لايحتاج الأراجوز فى تمثيلها إلى إضافة شيء جديد إلى النص . فكل ما كان ينبغى لى أن أفعله هو الإصغاء للمؤلف ومسايرته فى عباراته .

فمع الجملة الأولى : « كان هو كاتبا شرعيا » يظهر الكاتب الشرعى فوق الدريئة . وتتوقف الموسيقى بعدئذ برهة ، وهذا حسن جدا لأنه يؤكد أن بطل القصة ليس أكثر من ذلك ، ثم إن لهذه الوقفة مزية

أخرى وهى أننا نتيح المشاهد فرصة تفحص ذلك المخلوق الضئيل الذى يدعو للضحك والرثاء .

وأغنى الجملة الموسيقية الثانية : « وكانت هى بنت جنرال » بصوت أميل إلى الفخامة . لإبراز مكانة البطلة ومنزلتها ، ومع هذه الجملة تظهر ابنة الجنرال فى الطرف المقابل من الدريئة .

وتتوقف الموسيقى برهة أخرى ؛ وهكذا يتسع الوقت للفتاة كى تكشف عن مدى غبائها وغرورها .

ومع الجملة الثالثة : « عرض عليها عرضا متواضعا » يجثو « هو » على أحد ركبتيه أمامها ، ومع الجملة التالية : « فلم تلق سمعا لدعواه » تهز « هى » رأسها فى خيلاء وتدير له ظهرها .

أما الشطر الخامس الذى هو تكرار للشطار الرابع فيؤكد نهاية هذا الفصل ، ويتيح لى فرصة إتمام الحادث . فمع هذه الجملة تنصرف ابنة الجنرال ، على حين يتهالك « هو » وقد غلبه اليأس .

ثم ننتقل إلى الفصل الثانى .

فترى « الكاتب الشرعى » أثناء الجملة الأولى يسير فى بطء بخطى إيقاعية ثقيلة . . ومع الجملة الثانية نراه يعب جرعة عظيمة من الفودكا من الزجاجة رأسا . . ومع الجملة الثالثة تهوى الزجاجة من يده ، ويترنح هو ثملا ، ويسقط على ظهره فتصطدم مؤخرة رأسه وحافة الدريئة .

وفى هذه اللحظة كان ينبغى أن يظهر طيف ابنة الجنرال أمام

الكاتب الشرعى : « وخلال نشوته تراءت له ابنة الجنرال » ، وكان يمكننى دون ريب أن أضع « شبحا » من « القوال » لهذا الغرض . بل لقد كانت تلك هى نيتى فى بادىء الأمر ، ولكننى أدركت فيما بعد أن هذا من شأنه أن يجعل للرواية نهاية درامية مؤثرة ، فى حين أن لب الموضوع هو فى تفاهة الخاتمة وتجردها من كل أثر من آثار الرومانسية .

وهذه الأغنية ، علاوة على صفاء لحنها ومرارة نقدها ووضوح موضوعها ودقة أحداثها ، تتميز بصفة أخرى تتيح للممثل ربط الحركات ربطاً عضويا بمعانى الأغنية .

فالرواية كلها محكية بضمير الغائب ، وليس فيها جملة واحدة تنطق بها الشخصيات نفسها . وقد سرنى طبعا — بعد خيباتى الكثيرة فى تمثيل الحوار — أن يتاح لى سرد قصة دون أن أحتاج إلى إسناد صوتى إلى الأراجوزات .

الاصطلاحى والحقيقى

وكان دورى الإيجابى الثانى بعد « الكاتب الشرعى » هو أغنية كورتشياريوف : « الشماس » . ومضمون الأغنية بسيط : وملخصه أن ماتريونا — وهى امرأة تقية عجوز — تأتى لرؤية شماس وتعطيه خمسة كوبيكات ، طالبة منه أن يصلى على أرواح أكولينا ، ومارفا ،

وجروشا ، وبارامون ، وفيليمون ، دون أن ينسى سبيريدون الذى لا يزال على قيد الحياة . . . . فيستنكر الشماس منها أن تعرض عليه هذا القدر الضئيل من الدريهمات مقابل تلك القائمة الطويلة من الأسماء ويؤنبها على ذلك ، فتغضب المرأة ، وتطالبه برد نقودها ، وتوبخه بدورها توبيخا شديدا .

ومن الصحيح أن هذه الأغنية ليست محكية بضمير الغائب ؛ إذ هنالك عدد من العبارات التى ترد على لسانى الشخصيتين ، ولكنها عبارات مضحكة تقوم على التكرار ، ثم إنها جزء من الأغنية ، وليست حوارا بمعنى الكلمة ؛ ولذا لا يحتاج الأمر إلى تقليد صوتى المرأة العجوز والشماس تقليدا حرفيا ، بل يكفى تغيير اللهجة تغييرا طفيفا .

وهناك صفة مشتركة تربط بين « الشماس » و « الكاتب الشرعى » وبينهما وبين حكاية « الساموفار » .

فالمشاهد يرى «الكاتب الشرعى» يشرب الخمر من زجاجة حقيقية ، و « الشماس » يوقد شمعة حقيقية يتصاعد منها لهب حقيقى هزيل .

ولو أن «الكاتب الشرعى» لم يشرب من زجاجة حقيقية ، بل من زجاجة مسرحية من الورق المضغوط ، ولو أن «الشماس» لم يوقد الشمعة لكان كلا الدورين قد فقد على الأقل نصف قوته التعبيرية .

وكنت فى البداية قد أعطيت «الكاتب الشرعى» قارورة صغيرة ظنا منى أن ذلك أقرب إلى طبيعة الأراجوز ، وأنسب لحجمه . غير أنه

حدث مرة أنى نسيت القارورة فى البيت ، ولما لم يكن فى وسعى الاستغناء عن هذا الذور ، لم أجد بدأ من استعارة زجاجة فودكا عادية من النادى ، وإهدائها «للكاتب الشرعى» كى يشرب منها بالرغم من عدم مناسبتها لحجمه .

فكان أن لاحظت أنه فى حين كانت رؤية القارورة الصغيرة لا تثير غير هزة خفيفة بين المشاهدين ، إذ بالزجاجة الكبيرة تثير عاصفة من الضحك والتصفيق . ولم يكن مثار الضحك ضخامة الزجاجة فحسب ، بل لأن حجمها أوضح أنها شىء حقيقى بجانب الرجل الاصطناعى . وغنى عن القول أنى لم أعد أستعمل القارورة الصغيرة قط ، ولمت نفسى لأننى لم أقرر منذ البداية استخدام زجاجة كبيرة بدلا عن الانتظار حتى يعرض طارىء لاكتشاف غلطتى ، ولقد كان من الجدير بى أن أفطن إلى ذلك من تجربتى السابقة حينما جعلت الأراجوز يوقد ساموفارا حقيقياً .

وقد علمنى حادث الزجاجة طريقة الجمع عمدا بين الحقيقى والاصطلاحى وأدركت فيما بعد أن ذلك ممكن ، بل يحدث بالفعل ليس فقط فى مسرح الأراجوز ، وإنما فى شتى أنواع المسارح ، بل فى ميدان الأدب أيضا .

ويحدث ذلك عادة فى صورة استطرادات لاصلة لها بالحبكة أو بالموضوع ، فيكون لها وقع خاص بسبب عدم توقعها .

وفى ميدان التأليف المسرحى نرى مثالا لذلك فى رواية كارلو جزى

Gozzi : « توراندو » Turandot حيث يضمن المؤلف حكايته الخرافية نكات وفكاهات تتعلق بأحداث حقيقية أو بأناس أحياء ممن كانوا يعيشون فى عصره .

ونجد ذلك أيضا فى روايات شكسبير الهزلية وفى الفودفيلات الروسية القديمة ، وفى تلك الاستطرادات الجميلة المدهشة فى جرأتها التى نصادفها فى بعض روايات بوشكين حيث يجمع فى صفحة واحدة مثلا بين بطل القصة والقارى والشاعر نفسه [١] .

لقد ولد صديقى يفجينى [٢]
على شطآن نهر نيـــوا
التى ربما كنت أنت أيها القارىء
من أهلها (أو من نجومها)
وهناك أمضيت أنا نفسى أياما عدة
ولكن طقسها البارد لايلائمنى

ولست أريد بضرب هذا المثل فى الجمع بين الاصطلاحى والحقيقى أن أقول إن ما اكتشفته من فاعلية الجمع بين الأراجوز الاصطلاحى والأشياء الحقيقية ، يمت بصلة ما لأشعار بوشكين الرائعة .

---

(١) يعنى بوشكين .
من قصة أوجين ، وقد نشر ملخصها فى العدد السابع من مجلة « الشرق »

بلى على العكس ، فإنما ذكرت هذا المثل لأثبت أنى لم أكتشف شيئا جديدا على الاطلاق .

على أنه كان اكتشافا بالنسبة لى ، وقد أتاح لى رؤية التشابه بين مظاهر فنية شتى كانت تبدو لى فيما قبل أبعد ما يكون بعضها عن بعض .

وإنه لأمر اعتيادى بل لعله أمر لامناص منه أن يكتشف المرء لدى ممارسته أحد الفنون أشياء كانت قد اكتشفت من زمن طويل .

بل الواقع أن فهم قواعد الفن لايكفى فى الغالب حتى لإمكان تقليد ما اكتشفه آخرون من قبل . فلا بد من أن يكتشف المرء هذه القواعد من جديد ، وكأنه لم يسبقه إليها أحد .

الانسان والأراجوز :

وقد عمدت إلى الجمع بين الأشياء الحقيقية والأراجوز فى دور آخر من أدوارى « الإيجابية » — أعنى « التهويدة »[1] من ألبوم الأطفال « لموسورجسكى » .

ولست أغنى هذه الأغنية مختفيا وراء الدريئة ، بل ظاهرا على خشبة المسرح . لابسا ، الأراجوز على يدى اليمنى ، وواضعاً يدى اليسرى تحته

---

(١) أغنية لتنويم الطفل .

على نحو ما يحمل الأطفال الرضع .

ويرتدى الرضيع الذى أطلق عليه موسورجسكى اسم « تيابا » سترة بسيطة بيضاء معقودة بزر صغير على الظهر ، وينسدل الثوب الفضفاض بغير رباط كاشفا عن ظهر يدى الذى يمثل ظهر الرضيع .

ولكننى إذ أشير إلى هذا الدور على أنه مثال للجمع بين « الحقيق » والأراجوز ، لست أعنى « بالحقيق » يدى وحدها التى أصبحت تمثل جسم الرضيع ، وإنما أعنى المجموعة كلها المكونة منى ومن الأراجوز .

وفى هذه التمثيلية نرى أبا يغنى لطفله الرضيع لحمله على النوم . ولكن الطفل لا يريد النوم ، فيأخذ فى التلفت حوله متطلعا إلى الجمهور ويضع يده الصغيرة فى فم أبيه مانعا إياه من الغناء ، ويرضع أصبع أبيه حاسباً أنه « بزازة » . وهكذا تبدو مسألة تنويمه مشكلة عسيرة . بل إن الأب ليضطر مرة إلى صفعه كى يوقفه عن التململ . على أن الأب يعامله على الإجمال فى حنو وعطف فيربت على ظهره ، ويهدهده فى رفق ، وعندما يغفو الرضيع فى النهاية يقبل رأسه الصغير فى رقة ولطف خشية إيقاظه .

وكان من الممكن أن يمثل الشخصيتين — الأب والطفل — أراجوزان . وفى هذه الحال لا يكون هناك أى اختلاف جوهرى بينهما .

أما وقد مثلت أنا دور الأب ، فقد أصبحت صلتى بالرضيع أشبه بالصلة بين زجاجة الفودكا الحقيقية والأراجوز الذى يمثل « الكاتب الشرعى » .

وهذا الجمع بين شيئين منفصلين فى العادة تنشأ عنه قوة تعبيرية من نوع خاص ويصبح الاختلاف بين تمثيل الشخصيتين خاصة من خواص التمثيلية فى مجموعها .

وهذا يسترعى الأنظار بوجه خاص لأننى أنا الذى أقوم بالدورين كليهما . فعندئذ تبدو يدى اليمنى . التى ألبس عليها الأراجوز ، وكأنها تعيش منفصلة عنى ، ولها شخصيتها الخاصة وأسلوبها الخاص فى الحياة ، ولا شك فى أن المشاهد يدرك ساعة ظهورى من وراء الدريئة أن الأراجوز داخله يد ، ولا سيما أنه يرى ظهر يدى من خلال الثوب . غير أن هذه اليد — وهى يدى — تدير معى حوارا صامتا ، أو تغفل أمرى كلية ، وتحيا حياتها المستقلة .

يتطلع «تيابا» مثلا إلى الجمهور فى دهشة ، فأنظر أنا إلى حيث ينظر ولكننى لا ألبث أن ألاحظ أنه قد حول عينيه فى اتجاه آخر من زمن طويل . وكلما كان مسلك الأراجوز على غير ما يتوقع كان ذلك أشبه بالحياة ، واشتد وقعه فى نفوس الجمهور .

والشىء الذى كان يروقنى فى هذه التمثيلية أنه بالرغم من كونى لم أتستر قط على أن الرضيع ليس أكثر من دمية ، وبالرغم من أن القاعة كانت تضج دائما بالضحك أثناء التمثيل ، فقد كان الجمهور — سواء أكان مكونا من الكبار أم من الصغار ، وسواء أكان فى مكان صغير أم فسيح —

يلتزم دائما الصمت المطلق عندما يأخذ « تيابا » فى النعاس وأحمله أنا برفق لإرقاده خلف الدريئة .

على أننى بالرغم من النجاح الذى حققته فى أدوار عدة بفضل هذه الطريقة التى تعتمد على الجمع بين الحقيقى والاصطلاحى ، لم ألبث أن أدركت أنها — ككل طريقة فى الفن — سلاح ذو حدين ، ولا يمكن أن تصلح فى جميع الحالات .

أو لم تكن هـــذه الطريقة عينها هى التى كان يستخدمها مسرح الأراجوز التشيكوسلوفاكى عندما جعل صبيا حقيقيا يمثل دور « المارد » فى وجه « الفارس » الذى يمثله أراجوز ؟

فلماذا لم ترقى هذه التمثيلية ؟ لأن الصبى والأراجوز كانا يمثلان شخصيتين متعادلتين فى الأهمية . فى حين أنه لم يكن من الممكن فى الواقع المعادلة بينهما أو قياس أحدهما بالآخر .

أما فى تمثيلية « التهويدة » فالرجل والأراجوز يمثلان شخصيتين غير متعادلتين ، وقد اقتصر الأمر على مجرد إبراز هذا الإختلاف .

دعم الموضوع :

وليس فى نيتى فى هذا الفصل أن أصف جميع التمثيليات التى أعتبرها تمثيليات « إيجابية » ، لأننى سأعود إليهـــا فيما بعد لدى حديثى عن

الموضوعات الأخرى ، ولكننى سأتحدث الآن عن دور إحدى هذه التمثيليات ؛ لأنه يختلف اختلافا جوهريا عن الأدوار التى سبق ذكرها .

وهذا الدور يتعلق بأغنية غرامية تدعى « ليلة الصيف تلك » من تلحين جريتشانينوف Grechaninov . أما نص الأغنية فقصيدة الشاعر الألمانى هاينى Heine ترجمها إلى الروسية بليشييف . وها هو ذا نص القصيدة :

فى ليلة الصيف تلك راق لى
أن أمضى معك ساعة أو ساعتين
ولكنك زعمت أنك عنى فى شغل
وقلت : « إننى على عجل . . »
فحاولت أن أبثك آلامى
وكيف أصبحت وضما على عظم
فجيتنى فى أدب جم
وكان جوابك ضحكة ساخرة
ولكى تزيدى عذابى عذابا
ظللت — حتى النهاية — جافية
فسألتك قبلة وداع
ولكن حتى بذلك لم تسمحى
على أننى أرجوك ألا تتصورى

أنى سأقتل نفسى من أجلك
فمثل هذه المآزق ياحبيبتى
ليست بالشىء الجديد على . .

فنى « الكاتب الشرعى » و« الشماس » و« التهويدة » كان دور الأراجوزات هو تصوير الشخصيات مع الاحتفاظ بهذه الشخصيات كما هى فى النص الأصلى ، أما فى هذه الأغنية فيقترن الغناء بظهور أراجوزين لايمثلان رجلاوامرأة — كما هوالمفروض — وإنما يمثلان قطيطا وقطيطة .

فعندما تبدأ الموسيقى تظهر فوق الدريئة قطيطة شقراء ذات عينين زرقاوين وحول عنقها شريط يضاهيهمازرقة . وفى اللحظة نفسها تقريبا يثب خلفها قطيط أسمر ذو عينين صفراوين فما إن تبدأ الأغنية حتى يبدأ فى مغازلتها .

ويستمر فى مطاردتها طوال ستة الأسطر الأولى من الأغنية ، ثم يأخذ القطيط فى حك رأسه وعنقه وجسمه بحافةالدريئة فى شهوة وشبق، فى حين تمكث القطيطة أولا متشامخة فى الطرف الآخر فى الدريئة دون أن تعيره نظرة واحدة، ثم تلتفت إليه فى حدة وقد انتصبت أذناها غضبا فتنتصب أذنا القطيط كذلك وتلتقى أعينهما برهة فى نظرة مفترسة ، ثم ينشب بينهما — كما يحدث فى العادة — شجار وحشى خاطف ينتهى بانصراف القطيطة التى تطل بعد ذلك برأسها من نافذة صغيرة فى وسط الدريئة ، فيطل القطيط من أعلى الدريئة على حبيبته وقد تسمر فى مكانه

من شدة الغضب ، فلا يرى غير ذنبه يهتز فى سرعة من جانب إلى آخر . ويبدو كأنه يتأهب للإنقضاض على عشيقته واستئناف القتال من جديد ولكنه يعتدل فجأة ، ويأخذ فى تنظيف جسمه فى هدوء . وهكذا يتضح أنه أقل توقداً فى حبه مما كان يبدو . لقد صدته حبيبته ، حسناً ، فماذا يهم ذلك ؟ لم تكن هـــذه أول مرة يقابل فيها بالصد ، ثم إن الأمر لا يستحق كل هذا العناء . .

ومما لاشك فيه أنه لا هينى المؤلف ولا بليشييف المترجم ولا جريشانينوف الملحن قد تصور هذا المشهد الغرامى على أنه يدور بين القطط .

غير أننى لا أعتقد أننى قد أسأت إلى واضعى الأغنية أو شوهت معناها ؛ فموسيقى الأغنية وعباراتها تنطوى على تهكم واضح ؛ وهكذا فكل ما فعلته هو تأكيد هذا المغزى مع الاحتفاظ بجوهره .

ولعل الرغبة فى استخدام القطط لتمثيل هذا المشهد الغرامى قد كانت بمثابة وسيلة للإعراب عن استنكارى للطريقة التى كان يعمد إليها بعض المغنين فى تأدية هذه الأغنية دون انتباه لنكهتها التهكمية ، وقد تأكد لدى هذا الشعور لدى سماع أحد مغنى الأوبرا المشاهير ، وكان كثيراً ما يغنى هذه الأغنية فى حفلات الكونسرتو .

وقد قابلته يوما بعد ختام حفلة فسألته أن يذكر لى بصراحة ما يروقه وما لا يروقه فى برنامجى .

فسرد لى عددا من الأدوار التى تروقه ، ثم قال فى النهاية أنه لا يحب المشهد الذى تمثله القطط على الإطلاق ، بل لا يفهم لماذا جعلت من تلك الأغنية الغرامية الفاتنة موضوعا للعبث والسخرية ؟

فلم أحاول التناقش معه ؛ إذ شعرت بأنى مادمت لم أستطع إقناعه بحقى ، فمن العبث أن أسعى لإقناعه بالحجج والبراهين .

ولكنه فى اليوم التالى جاءنى يقول : « يارفيقى أوبرازتسوف ، لقد قلت لك أمس إنى لا أحب طريقتك فى إخراج أغنية جريشانينوف . ولكنى راجعت هذه الأغنية مراجعة دقيقة أثناء الليـــلة الماضية ، فأدركت أنك على صواب . . تصور أنى أغنى هذه الأغنية منذ ثلاثين سنة على اعتبار أنها أغنية « كلاسيكية » ، فى حين أنها فى الواقع أغنية القطط ، ليست للقطط بالضبط ، طبعا ، ولكنها أنسب ماتكون لذلك ؟ فهى سخرية صرف ، حافلة بالخبث ، وليست أغنية غرامية على الإطلاق . . »

وهكذا صدر العفو عن قططى ، واعترف لها حتى ذلك المغنى الشهير من مغنى الأوبرا بأنها قد عبرت تعبيرا صادقا عن مغزى الأغنية .

طراز غجرى جديد

ذكرت فى مستهل هذا الفصل أنى فى الوقت الذى أخرجت فيه أغنية : « الكاتب الشرعى » كنت أستعد لإخراج أغنية غجرية تدعى « مجرد معارف » وكنت أعتبرها فى عداد أدوارى السلبية .

ولست أعنى « بالسلبية » أنها كانت تنطوى على محاكاة تهكمية للأغنية الأصلية ، فالواقع أنى لم أدخل أى تعديل على عبارات هذه الأغنية أو موسيقاها . ومع ذلك فقد قلبت الموضوع الذى قصده المؤلف رأساً على عقب .

لقد صنعت كلبين صغيرين وجعلتهما يمثلان قصة الأغنية التافهة التى تتلخص فى لقاء سعيد وفراق بارد حزين .

وبذلت قصارى جهدى لغناء الأغنية غناء أمينا محافظا على كل ماسعى المؤلف إلى صوغه فيها من رقة وعاطفة . وكان لابد لى أن أفعل ذلك لتحقيق الغرض المنشود . إذ أن « النكتة » كانت تكمن فى الجمع بين هذه الأغنية العاطفية الرقيقة والشخصيتين غير المتوقعتين — أعنى الكلبين .

فلو أن أحداً سمعنى أغنى هـــذه الأغنيه دون أن يرى الكلبين ، ما وجد فيها ما يدعو إلى الضحك . وكذلك يكون الأمر لو رأى الكلبين دون أن يسمع الأغنية ، فقد يبتسم من حين إلى حين بسبب طريقة الكلبين فى لحس وجه أحدهما الآخر ، أو تشمم ذيل أحدهما الآخر . ولكنه لن يتمكن من فهم المغزى الكامل للدور .

وقد قيل : إن الممثل القدير هو ذاك الذى يؤدى دوره على نحو يتيح حتى للأصم أن يتتبع ما يقوله من مجرد تتبع حركاته وإيماءاته ، ويتيح للأعمى أن يتخيل ما يفعله من مجرد سماع عباراته .

ولكن هذه القاعدة لا تنطبق على أدوارى «السلبية» لأن لب الموضوع يكمن فى الجمع بين شيئين متناقضين تناقضا جوهريا — أعنى الأغنية الغرامية والكلبين — فلا بد من حاستى البصر والسمع معا للتمكن من تذوق الدور.

العشق القتال :

ولا بد لى فيما يتعلق بالدور التالى من أدوارى « السلبية » من حكاية قصة هذا الدور من بدايته. فهذه القصة تعلمنا أن شخصية الأراجوز وسحنته وصفاته التعبيرية قد توحى إلينا أحيانا، إن لم يكن بالموضوع فعلى الأقل بالحبكة المسرحية.

وقد بدأت بمحاولة الجمع بين أغنية غرامية غجرية، والإعلانات الصغيرة التى كانت تحفل بها الصحف فى تلك الأيام بخصوص تبادل الشقق. وكانت هذه الإعلانات تكشف بنفسها عما تنطوى عليه من مغزى. فإذا جاء الإعلان . « أرغب فى الحصول على غرفة كبيرة مقابل غرفتين صغيرتين فى مكانين مختلفين من موسكو » كان معنى ذلك أنه قد حدث زواج وأن الزوجين يريدان الحياة معا. أما إذا جاء فى الإعلان « أرغب فى التخلى عن غرفة مقابل غرفتين منفصلتين ». فيكون معنى ذلك أنه قد حدث طلاق، ويريد الزوجان السابقان الافتراق.

فأخذت أحد هذه الإعلانات الدالة على وقوع طلاق، وقد جاء

فيه : « أرغب فى التخلى عن غرفة كبيرة فى وسط موسكو ، مجهزة بجميع وسائل الراحة : تليفون ، تدفئة ، حمام — مقابل غرفتين صغيرتين ، والأفضل أن تكونا فى حين مختلفين » .

ثم أخذت الأغنية الغجرية « لاتهجرنى » ، حيث يقول الشاعر ، آه . إمكث معى برهة أخرى . إن المكان هنا هادىء جميل ! دعنى أرى ابتسامتك الرقيقة ، وأقبل عينيك ، وأضمك إلى صدرى . . .

وقطعت الإعلان والأغنية جملا منفصلة ، ثم رتبتها معاً بالتناوب مسنداً عبارات الإعلان إلى رجل وعبارات الأغنية إلى امرأة .

فنتج عن ذلك حوار واحد متصل .

يقول الرجل : أرغب فى التخلى عن غرفة كبيرة فى وسط موسكو .

فتغنى المرأة رداً عليه : « آه ، امكث معى برهة أخرى .. »

فيمضى الرجل قائلا . « جميع وسائل الراحة : تليفون ، تدفئة ، حمام . . . »

فتغنى المرأة : « إن المكان هنا هادىء جميل » .

فيقول الرجل : « مقابل غرفتين صغيرتين ، والأفضل أن تكونا فى حين مختلفين » .

فتواصل المرأة غناءها : « دعنى أرى ابتسامتك الرقيقة وأقبل عينيك . وأضمك إلى صدرى . . .

وينتهى الامر بانتصار الغرام . فيتعانق الزوجان ويتبادلان القبلات .

وبدا لى كل ذلك مليئاً بالفكاهة فضلا عن أنه يتناول موضعا من موضوعات العصر .

وصنعت أراجوزين : أحدهما رجل ضامر البدن أصلع الرأس ، والآخر امرأة ضخمة البدن لها ذراعان طويلتان يصلحان لضم زوجها إلى صدرها .

وكانت الذراعان بديعتين حقا . فقد صنعتهما من مادة مرنة ، وعندما كنت أضع أصابعى داخل الأراجوز كانت هاتان الذراعان تتلويات كالحيايا لأقل حركة .

وبدأت فى التمرن على إخراج الدور ولكننى لم ألبث أن ضقت به .

فأولا ، بدت لى الفكرة فى مجموعها سخيفة تافهة . وثانيا ، اتضح لى أن المرأة الطويلة الذراعين لاترغب قط فى الغناء ، وتفضل الرقص ؟ وهى عندما ترقص ، تنسج بذراعيها أشكالا فتانة قوية التعبير ، فمن الحماقة إذن عدم الانتفاع بهما .

وهكذا خطر لى أن أستعيض بهذا الدور أوبرا «هابانيرا»[1] .

ولم أحتج إلى وقت طويل لتعديل الاراجوزيين . لقد زودت المرأة «بجونلة» حمراء وشال أسود ومشط طويل وشفتين قرمزتين ، ورسمت شاربين طويلين على وجه الرجل وألبسته ملفعة طويلة .

---

(١) فى الأصل رقصة إسبانية .

ولا تظن أنى استغرقت فى البروفة أكثر من ساعة ، فقد أدرجت هذا الدور فى برنامجى فى اليوم نفسه .

ومن ذلك الحين مضت عشرون سنة وأنا أؤدى هذا الدور فى كل حفلة تقريبا .

فما جوهر هذا الدور ؟ وما موضوعه ؟ وإذا كنت أدرجه فى عداد أدوارى « السلبية » ، فمن أردت أن أسخر ؟ أمن بيزيه Bizet وموسيقاه الفتانة ؟ أم من بروسبير ميريميه Prosper Merimee واضع القصة .

كلا ، لست أسخر من بيزيه ولا من ميريميه . أو على الأقل ليس هذا هو ما أقصده .

وإنما أضحك من الموقف الذى يجد فيه « دون جوزيه » نفسه ، بفضل واضع أغانى هذه الأوبرا . فنى قصة ميريميه نرى « دون جوزيه » و« كارمن » شخصيتين تتعادل قوتهما بالرغم من كونهما متعارضتين . وتكمن المأساة فى تقابل هذين القطبين . ولكن أغانى هذه الأوبرا لاتعبر عن هذا المعنى ، بل تصف « دون جوزيه » على أنه شاب لاحول له ولا قوة ، وبدلا من أن نرى صراعا بين شخصيتين ، نرى صراعا بين شخصية قوية ، وشخصية ضعيفة .

ولكن ليس هذا هو الشىء الوحيد الذى أردت أن أجعله موضع السخرية ، فالشىء الثانى ، بل الشىء الأهم ، هو طريقة بعض المغنيات

فى تأدية دور « كارمن » .

فبينما نراهم فى أحيان كثيرة يصورون « دون جوزيه » على خشبة الأوبرا مفرطا فى الرقة والضعف ، نراهم فى أغلب الأحيان يعرضون « كارمن » فى صورة امرأة جامحة العواطف ملتهبة الحواس تبلغ فى عشقها حد الهوس والتوحش ، وإنك لترى فى « هابانيرا » أن الممثلات التافهات من اللواتى يستبدبهن هذا العشق أشد الاستبداد ، « فهابانيرا » عندهن هى عنوان التقلب فى الحب ، ورمز الأنوثة المتأججة وسلطان « العشق » .

وهذا « العشق » الذى لا يقف عند حد هو الذى اتخذته موضوعا تمثيليى .

فكارمن كما صورتها تهيج وتموج فوق الدريئة ، متمايلة الخصر ، مهتزة الردفين ، وتنقض على « دون جوزيه » بذراعيها الطويلتين الرهيبتين ، ثم تطرحه جانبا لتعود إلى عناقه من جديد . وإنها لتعامل عشيقها كما لو كان مجرد لعبة أو دمية ، فهى تلقيه أرضا وتنحنى فوقه كالمتوعدة ، ثم لاتلبث أن تلاطفه كما لو كان طفلا صغيرا .

وقد علمنا ستانيسلافسكى أن نبحث عن « اللب » فى كل دور .

و« جوهر » كارمن — عند العديد من المغنيات ذوات الذوق المبتذل — هو المبالغة فى « العشق الفتاك » ، فجعلت من هذا العشق الفتاك موضوع تمثيليى .

الفصل الثانى عشر

المحاكاة التهكمية

إن المقصود من كل دور من أدوارى — سواء أ كان فكاهيا أوهجائيا — هو إضحاك الناس . وقد قسمتها إلى أدوار إيجابية وسلبية تبعا لموقفى من النص الأصلى . ولكن هناك أدوارا أخرى ينبغى إدراجها فى باب على حدة — وهى الأدوار القائمة على المحاكاة التهكمية Parody .

والمحاكاة التهكمية أساسها التقليد ، غير أن طابع التقليد ودرجة التهكم يتوقفان على موقفنا من الشىء أو الشخص الذى نقلده ؛ فإذا كان موقفنا وديا نتج عن ذلك نوع من المزاح اللطيف ،أماحينما يكون موقفنا عدائيا فاننا نبالغ مبالغة شديدة فى تقليد الخصائص الفردية ؛ وهكذا يصبح التهكم سخرية لاذعة .

وقد يكون موضوع التهكم شخصا بعينه أو نوعا من الأشخاص . وعندما يتعلق بشخص ، يصبح التقليد الوسيلة الأساسية للتهكم الذى قد يتعرض للملامح الظاهرة أو أسلوب الكلام أو السلوك أو حتى لأسلوب التفكير .

أما عندما يكون موضوع التهكم هو طراز من الأشخاص ، كأصحاب حرفة أو فئة اجتماعية بعينها ، فلابد من انتهاج أسلوب آخر فى التقليد ؛ لأنه كلما كانت الصورة التى نصورها ذات طابع فردى ضعف تعبيرها عن الصفات المشتركة .

وهناك نوع ثالث إلى جانب هذين النوعين ، وهو الذى يتعلق بالتهكم على موضوع بعينه .

ولكل نوع من الأنواع الثلاثة نصيب فى برامجى . وعن هذه الأنواع المختلفة أرغب فى التحدث إليكم فى هذا الفصل .

التهكم على الفرد

لقد نشأت دار رجال الفن المركزية الحالية فى ناد صغير فى حارة بيمنوفسكى . وكان هذا النادى بالرغم من ضيقه وصغر قاعته ، أو ربما بفضل ذلك ، يفيض بالمرح والحيوية ، حيث كانت عرى الصداقة لا تلبث أن تتوثق بين المترددين على النادى ، وهم من الممثلين والمخرجين من مختلف المسارح ، فيعتبرون المكان بمثابة بيت آخر لهم .

وكان من أعضاء النادى كتاب وعلماء وشخصيات عامة وفنانون وطيارون ورياضيون وستاكانوفيون [١] ... الخ ... وكثيرا ما كانت

(١) عمال يبزون غيرهم فى سرعة الإنتاج وتنظيمه

تقام فى القاعة الصغيرة حفلات رائعة ، وتدور مناقشات حامية، وتلقى محاضرات ممتعة ، وتنظم اجتماعات لاتنسى يشترك فيها بعض كبار الشخصيات . وكثيراً ما كانت تمثل مشاهد قصيرة وسكتشات وأدوار فردية تتعلق بموضوعات جارية مما يهم رجال المسرح أهمية خاصة .

وكان معظم هذه التمثيليات الماجنة يقوم إلى حد ما على المحاكاة التهكمية .

وكنت اشترك اشتراكا فعلياً فى نشاط النادى ، ولا أكاد أنقطع عن المساهمة فى حفلاته .

وكان من بين المترددين على النادى والمساهمين فى نشاطه ، — الجدى منه والهزلى — رئيس إدارة المتاحف بوزارة التعليم فى ذلك العهد ، ويدعى « فيلكس كن » Felix Kon . وكان بالرغم من كبر سنه شديد المرح ، كما كان خطيبا قلما يوجد له مثيل ، وصاحب نكتة لا ينضب له معين .

أما من حيث مظهره الخارجى فكان يتميز بقصر قامته ، وبنظرته الحادة الساخرة من وراء نظارته السميكة العدسات ، وبابتسامته الطروب العابثة من خلال شاربه الكث الرمادى ، وبأسلوبه الخاص فى الحديث : فقد كان عندما يتكلم يبدأ عبارته بصوت منخفض وهو يمط الألفاظ مطا ، ولكنه لاينتهى من جملته قبل أن يكون صوته قد

ارتفع إلى أعلى طبقاته ، وأصبحت الألفاظ تنطلق من فمه كالضربات السريعة المتلاحقة .

وهكذا كان من الطبيعى أن أجد فى « فليكس كن » موضوعا ممتازا للتهكم الودى .

ويبدو أن لى موهبة خاصة فى تقليد أساليب الآخرين فى الحديث ، فسرعان ما أتقنت التكلم على غرار « فليكس كن » — ومما يسر لى الأمر أنه ساعدنى هو نفسه على محاكاته ، وكنا نجرى الحديث أحيانا بين « الفليكسين » ، فكان يصعب على المستمع أن يميز بين صوتينا .

وبدأت أول الأمر بالظهور بنفسى فى إحدى تمثيلياتنا فى صورة « فليكس كن » . ولكننى صنعت فيما بعد أراجوزا يشبهه ، ودبجت خطابا عنوانه « تقرير من وضع فليكس كن عن مهمة المسرح فى مرحلة التعمير والتشييد » لكى يلقيه الأراجوز على أسماع المشاهدين .

وبعد ذلك صنعت أراجوزا آخراً يمثل «نميروفيتش دانتشنكو» . وجعلت الأراجوزين يظهران معاً ، ويتناقشان مناقشة حامية فى شأن نادى رجال المسرح .

وحاولت كذلك أن أتهكم على نفسى ، وكان الأراجوز الذى صنعته لهذا الغرض يشبهنى إلى حد بعيد ، ولكنه من الواضح أننا لانستطيع التهكم على أسلوبنا الخاص فى الكلام ، ولذلك أخفق الدور إخفاقا تاما.

وكانت هذه الأدوار الثلاثة ، التى نجح منها اثنان، وأخفق ثالثهما، هى كل ماقمت به فى باب المحاكاة التهكمية على الأشخاص ، ولم يكن من العجيب أنى لم أواصل السير فى هذا السبيل ؛ ذلك أن هذا النوع من الفن يقتضى لنجاحه معرفة المشاهدين أصلا بالشخص الذى هو موضوع التهكم ، فبدون ذلك لايكون للدور مغزى ، فى حين أنه كان لابد لى فى عملى بوجه عام من مواجهة جماهير غفيرة لا يمكن أن نتوقع منهاأن تعرف خصائص « فليكس كن » مثلاأو« نميروفتش دانتشنكو » معرفة وثيقة ، بل حتى محاكاة الممثلين الشعبيين لاتنجح دائما أمام كل جمهور .

ثم إن محاكاة شخص بعينه قصد التهكم عليه ليس له من المغزى بقدر مايكون للتهكم على طراز بعينه من الناس ، حيث يخلق الممثل شخصية عامة تتبلور فيها أبرز صفات هذه الطائفة ، فلا يجد الجمهور صعوبة فى التعرف على قسماتها .

محبوب الجماهير

من المغنين من يعتبرون الأغانى مجرد ذريعة لإظهار مواهبهم الفائقة، مضحين فى سبيل ذلك بمغزى الأغنية وفحواها الموسيقى ، فتراهم لايهتمون بشىء قدر اهتمامهم بمد المقاطع مـــداً مسرفاً ، قصد البرهنة على ما يحظون به من نفس طويل .

ويبلغ هذا الإسراف فى كثير من الأحيان حد السخف ، فأردت التهكم على هذا النوع من المغنين ، وعلى أصواتهم « الرائعة » وخيلائهم واشرئباب أعناقهم لدى إرسال النغمات العالية التى تهتز وتطرب لها نفوس الجماهير .

وأظن أنه كان بوسعى أن آخذ أى أغنية لهذا الغرض ، ولكننى اخترت أغنية « التوريادور »[1] ؛ لأنها كانت من الأغانى الرائجة التى يكثر من ترديدها فى ذلك العهد أولئك المغنون — محبوبو الجماهير — المزهوون بقوة حناجرهم وانقياد عواطفهم .

ويتقدم الأراجوز الذى يمثل المغنى فى بطء شديد على حافة الدريئة ، وهو يرتدى سترة السهرة ذات الذيلين ، وقد ازدان صدر قميصه المنشى بأزرار من الماس ، قابضا بيده على نوتة الموسيقى ، ثم يقف برهة طويلة صامتا بلا حراك ، ينظر إلى الجمهور فى غباء ، لا لسبب سوى أنه من الجدير بكل مغن « يحترم نفسه » أن يتريث وينتظر حتى يخيم السكون على أرجاء المكان .

وبعد ذلك يلتفت إلى العازف ويومىء إليه برأسه إيماءة عابرة ، فى حين يستمر هو ثابتا فى موضعه منتظراً فى هدوء نهاية عزف المدخل ، فمن

(١) مصارع الثيران .

لواضح أن هذا أمر لا يعنيه ! . . ولكننا نراه فجأة ، وكأن شيئا ما قد نخسه بغتة ، يرفع عقيرته بالغناء بشكل وحشى ، ظنا منه أنه يعبر بذلك عن مشاعر « التوريادور » أحسن تعبير ، ويضاعف حدة صوته مع كل جملة ، فاتحا فاه أوسع فأوسع ، ويهتز من جانب إلى جانب وهو يصف صراعه مع الثور الهائج ، وعندما يصل إلى عبارة : « ويركل الثور الأرض وينطلق هائجا » ، يطلق صرخة تقشعر منها الأبدان . وفى النهاية يصل إلى المقطع الأخير ويصبح من الواضح أنه لا ينتظر غير تلك النغمة العليا التى هى مفخرة كل مغن كما هى مبعث قلقه وخوفه ، وفى هذه اللحظة آخذ فى دفع سلك سميك مختبىء داخل عنق المغنى ، فيأخذ الرأس الذى كان يحمله أصبعى فى الارتفاع ، ويرتفع معها العنق المصنوع من أنبوبة من الصفيح الرقيق والذى كانت تخفيه الياقة العريضة ، ويتزايد ارتفاعا وامتدادا حتى يبلغ طوله طول الأراجوز كله فى البداية . ولا يخرج المغنى هذه النغمة العليا إلا بعد جهد ، ولكنها ما إن تنطلق حتى تستمر وقتا طويلا يبدو كأنه دقائق عدة . وهكذا يبرهن المغنى على نفسه الجبار .

العواطف العميقة

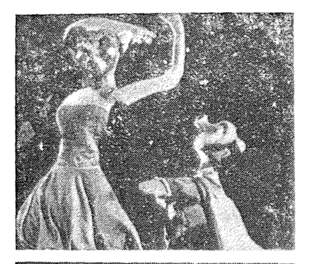
وفكرت بعد ذلك فى تمثيل دور « الفارس الشحيح » مع التعبير عن فكرة البخل بيدين تحصى قطعاً من العملة الذهبية ، فصنعت رأس

رجل شيخ له ثوب فضفاض طويل به فتحتان للذراعين . وأدخلت رأسى داخل الثوب فأصبحت بمثــابة جسم الأراجوز ، وأخرجت ذراعى من الفتحتين ، فكانت النتيجة شيئًا مبهما يمثل شيخا له رأس صغير جدا وذراعان ضخمتان . وهكذا أخفق الدور .

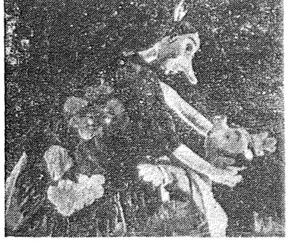
ولكن فكرة الأراجوز الذى يلبس على الرأس واستخدم فيه يدى مكان اليدين الصناعيتين ظلت تراودنى وتغرينى بما يمكن أن تفتحه من آفاق جديدة فى أساليب التعبير ، فطلبت من صانع الأراجوزات بالمسرح أن يصنع لى رأس مغنية ذات عينين متحركتين وفم يفتح ويقفل ، وقد جعل الروافع التى تحرك الفم والعينين متصلة بعقد المغنية ، بحيث يكفى شده قليلا كى ينفتح فمها ، ويرتفع جفناها عن عينين واسعتين جاحظتين .

وهكذا أصبح للمغنية ، فضلا عن اليدين الانسانيتين ، وسيلة أخرى للتعبير ، وهى العينان - على أن اليدين ظلتا مع ذلك الأداة الرئيسية للتعبير لأنها أفضل أداة للتهكم على منظر المغنيات المولعات بالأغانى العاطفية المفرطة فى عاطفتيها ؛ إذ تراهن يلجأن فى إبراز هذه العواطف إلى تحريك أيديهن بصورة عصبية ، فيطبقن الأكف تارة فى تضرع وتوسل ، ويمسكن تارة أخرى بحبات عقودهن ، ويفركنها بين أصابعهن .

واخترت لهذا الدور أغنية شائعة تدعى : «عد ياحبيبى وسأصفح عن كل شيء . . »



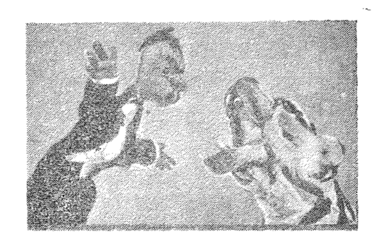
متى — نعم متى أقع فى الحب ؟



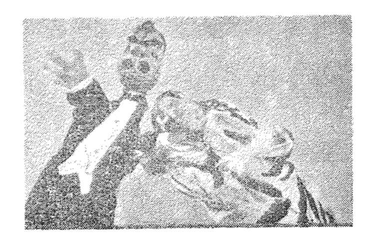
قد لا يقع ذلك أبدا



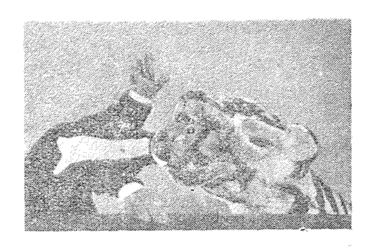
ومع ذلك فربما يكون غدا



حذار



آه ٠٠ آه !



لا تغفل !

إحترس !

وقلما أفتتح حفلاتى بدور هذه المغنية ؛ لأنها تختلف فى مظهرها ، وبخاصة فى حجمها أشد الاختلاف عن أراجوزاتى الصغيرة الأخرى . ولكن عندما تظهر المغنية بعد أن يكون المشاهدون قد تعودوا حجم الأراجوزات المألوفة ، تبدو لهم ضخمة جدا ، وهذا وحده يكفى لإثارة عاصفة من الضحك .

وتمكث المغنية برهة صامتة تنتظر ، فى حين يأخذ الجمهور فى تأمل شعرها المصفف بعناية ، وجفنيها المطرقين فى حياء ، وعقدها اللؤلئ فوق ثوبها المصنوع من القطيفة السوداء .

ثم تهدأ عاصفة الضحك ، ويصمت الجمهور بعد أن يتعود الحجم الجديد . وعندئذ تظهر يدا المغنية ، فيفاجأ الجمهور من جديد بهاتين اليدين الضخمتين اللتين تبلغان على الأقل ثلاثة أضعاف ما كان ينبغى أن تكونا عليه . فهما يداى أنا ، ولكنهما فى الوقت نفسه يداها . وترفعهما لإصلاح شعرها ، ثم تمسك بعقدها اللؤلئ فتبرق فصوص الماس التى تزين أصابعها ، وكل هذا يثير عاصفة أخرى من الضحك .

وتنتظر المغنية حتى تهدأ العاصفة ، ثم تومىء إلى عازف البيان وتشرع فى الغناء ، بصوت ناعم لين فى بادىء الأمر ، ولكنه يأخذ فى الارتفاع تدريجيا على حين يأخذ جفناها فى الاختلاج للدلالة على عميق تأثرها . وعندما تصل إلى النغمات الطويلة العالية ، تفتح فمها على أقصاه وترفع عينيها إلى أعلى ، وتشتد حركة يديها وتزداد عصبية ، وكأنها تغنى

بهما بقدر ما تغنى بفمها، حتى إذا ما وصلت إلى العبارة القائلة : « إنى أحبك وألعنك » رفعت يديها فى صورة مؤثرة جدا ، وكأنها بالفعل تصب اللعنة على حبيبها الذى هجرها .

وقد نجح هذا الدور بالطبع نجاحاً باهراً ، ولكن الشيء الذى كان يضايقنى هو أنه لم يكن فى وسعى أن أرى المغنية التى كنت أحملها على رأسى ، ولا يدى اللتين كان يخفيهما عنى ثوب المغنية . ولكنى اكتشفت أخيرا أنه يمكننى رؤية اليدين ، وذلك باستخدام « الكريب دى شين » الرقيق بدلا من القطيفة فى صنع الثوب .

المايسترو

هناك من قادة الفرق الموسيقية من يتسمون برداءة الذوق ، فتراهم مولعين بإظهار سلطتهم على الأنغام بفرض أنفسهم ، لا على فرقهم الموسيقية التى تعرف الأنغام جيد المعرفة ، بقدر ما يفرضونها على المستمعين . فهم « يمثلون » دور المايسترو ، ويبذلون غاية جهدهم « لتفسير » كل نغمة بأيديهم . فإذا عزف الكمان بأنغامه الحنون ، رأيت الذراع اليسرى تتهادى وكأنها بط يطفو على سطح الماء ، على حين تصوب الذراع اليمنى ضربات قوية نحو العازف على الطبل وكأنها تقذفه بحجر .

وعندما تهدأ الموسيقى وتبطؤ حركتها يضم المايسترو يديه بإزاء

صدره ، فإذا بلغت المعزوفة نهايتها ، وعلت الأنغام إلى أقصى شدتها ، ارتفعت اليدان عاليا فوق رأس المايسترو وأخذت تخفق فى الفضاء خفقا من العنف بحيث يحتاج الأمر إلى ستة أوركسترات للتعبير عنه بوساطة الأنغام .

ومثل هذا النوع من قادة الفرق الموسيقية لا يفطنون إلى أنهم عندما يظهرون هم من العنف والشدة أكثر من فرقهم الموسيقية ، فأغلب الظن أنه سيخيل للجمهور أن العازفين لا يؤدون أدوارهم بما ينبغى من حماس وتوقد .

ولكن المايسترو فرح مسرور : فهو يواصل الانحناء أمام الجمهور ويسعده أن يلاحظ هذا الجمهور إلى أى حد تهدلت خصلات شعره ، وتصبب العرق على جبينه ، وانحرفت ربطة عنقه من مكانها .

والمايسترو هو قبل شىء زوج من الأيدى ، فلا غرو إذن أنى بعد أن صنعت أراجوزا ذا رأس صغير ويدين حقيقتين ضخمتين ، قد فكرت فى محاكاة المايسترو بأسلوب تهكمى .

وكان لا بد طبعا من أن يكون وسيم الطلعة ، فهذا هو ما يحلم به كل مايسترو . وكان لا بد أيضا ألا يكون شابا يافعا ، بل رجلا على حظ من الجلال والوقار .

فصنعت رأس شيخ وخطه الشيب ذى مظهر وقور ، ونصبت خلف الدريئة وعند أقصى المسرح ستارة بيضاء بحيث يقع عليها ظل

الأراجوز ، وجعلت الفرقة الموسيقية تختبىء وراء الستار، بحيث تستطيع تتبع حركات المايسترو بتتبع حركة ظله الملقى على الستارة البيضاء .

وعند مايبدأ الدور أضع الأراجوز فوق رأسي ، وأمسك أنا بعصا المايسترو الذى يظهر عندئذ أمام النظارة وكأنه يمسك بعصاه ،ثم يطرق بهذه العصا حافة الدريئة ، كأنه يشير إلى الأوركسترا غير المنظور بالاستعداد ثم يرفع ذراعيه كلتيهما ، كما يفعل جميع قادة الفرق . حتى إذا ما ساد الصمت ، أتى بحركة مفاجئة وعندئذ تنطلق أنغام الأوركسترا من مكان مجهول بافتتاحية « كارمن » .

ويفاجأ الجمهور — الذى لم يكن قد اعتاد فى أدوارى السابقة غير سماع صوت البيان — بصوت هذا الأوركسترا الكامل العدد والآلات ولكن ليس هذا طبعا هو بيت القصيد .

وقد احتاج منى هذا الدور تدريبات طويلة : أولا لأتمرن أنا نفسى على قيادة الأوركسترا ، وهو أمر لم يكن من السهولة كما كنت أتصور ، ثم لتمرين كل عازف على تتبع إشارات المايسترو تتبعا دقيقاً ؛ فقد تعمدت أثناء التمرينات المبالغة فى بعض الأنغام وتغيير بعض الألحان حتى يتعود الأوركسترا الانتباه إلى حركات العصا وإن خالفت النوتة الموسيقية . وقد أردت بذلك أن يدرك المستمعون أن ليس هو المايسترو الذى يتبع عزف العازفين ، وإنما هم العازفون الذين يتبعون إشارات المايسترو ، ويطيعون طاعة عمياء كل حركة من حركات يديه . وهكذا

ظهرت المايسترو على نحو ما يريد هو أن يراه النـاس ، أى فى صورة الحاكم المطلق الذى لاينبعث نغم إلا بإذنه .

خطر " فتاك "

وقد تحدثت فى هذا الفصل عن محاكاة تهكمية لشخصين ، ومحاكاة تهكمية لثلاث فئات من الناس وهم : المغنى المزهو بصوته الجهورى ، والمغنية الرقيقة العاطفة ، والمايسترو المغرور ؛ فلأتحدث الآن عن محاكاة تهكمية لموضوع ، وهو مشهد من مشاهد السيرك يتعلق بترويض الحيوانات المفترسة . ولب الموضوع هو الخطر « الفتاك » الذى يهدد المروض ويستثير عواطف المشاهدين .

ويختلف هذا الدور عن أدوارى الأخرى فى أنه لا يعتمد على نص أدبى أو على أغنية ؛ فلست أغنى مطلقاً فى هذا الدور ، بل لا أنطق إلا بعدد قليل من الكلمات . وهكذا فالدور يكاد يكون من فن البانتوميم الد ف، إذ أن المروض لا يتفوه إلا بعبارة واحدة وهى : « إنى أسترعى أنظاركم إلى معجزة من معجزات الترويض : نمر متوحش » — وذلك فى مطلع الدور — ثم بعدد من الصرخات : « هاب ! » يطلقها فى لحظات بعينها أثناء المشهد .

وبعد أن يعلن المروض الدور ، تعزف موسيقى السيرك « المارش»

المعهود ، ثم يظهر النمر فى صورة وحش ضخم ذى عينين صفراوين براقتين وخطم أحمر ، ويتقدم المروض فى جرأة ويخبط النمر على رأسه ، فيكشف النمر عن أنيابه ، ويزمجر فى شىء من التراخى والكسل . وعندئذ تبدأ « المعجزة » حيث يضع المروض قطعة ضخمة من اللحم على خيشوم النمر ، فيقذف بها النمر فى الهواء ثم يلتقطها لدى هبوطها . وهنا تأتى اللحظة « الرهيبة » حيث يقلد عازف البيان قرع الطبول ، فيفتح النمر فاه إلى أقصى حد ممكن ليكشف عن « تعطشه إلى الدماء » ويدخل المروض يده ثم رأسه عدة مرات بين فكى النمر ، وتمضى عشر ثوان على الأقل يتعرض أثناءها رأس المروض للخطر « الفتاك » . ولكن الفكين ينفرجان فى النهاية ، فينحنى المروض أمام المشاهدين ، فى حين يبصق النمر اشمئزازا من هذه الرأس الإنسانية التى يكسوها الشعر .

ولو أن ذلك قد وقع فعلا فى سيرك ، لأثارت جسارة المروض عاصفة فى التصفيق ، أما الأراجوز الذى يقلد دور المروض فلم يثر غير عاصفة من الضحك .

غير أن المروض لا يقنع بما فعل ، فهو يريد أن يعيد النمر الدور بأكمله ، وينفتح فكا النمر مرة أخرى ، ويضع المروض يده بينهما من جديد ، ولكن عندما يريد المروض إدخال رأسه ، يطبق النمر فكيه ويعض لحاله وكأنه قد سئم هذه الألاعيب الصبيانية ، فيغضب المروض ويشد أذن النمر ، ويرغمه على فتح فمه ، ولكن النمر ينصرف عنه ثانية

مبتعدا إلى طرف الدريئة . فيشتعل المروض غيظا . ويرغم النمر للمرة الثالثة على فتح فمه ، ويسرع إلى إدخال رأسه بين الفكين المخيفتين .

وتدق الطبول دقاتها المنذرة بالخطر ، وتمر اللحظات الرهيبة . وعندئذ يفقد النمر صوابه ، فيبتلع المروض كأنه قطعة من « المكرونة » ونراه يفرفر قدميه فى عجز ويأس ، ثم يختفى فى باطن الوحش المفترس « المتعطش للدماء » . ولو أن ذلك وقع بالفعل فى سيرك لانطلقت فى أرجاء المكان صرخات الرعب والهلع ، أما المشهد الذى مثلته على هذا النحو من التهكم ، فلم يثر طبعا غير عاصفة شديدة من الضحك والتهليل .

ولم أقصد فى هذا الدور التهكم على النمر ولا على المروض وإنما كان موضوع التهكم هو هذا « الخطر » الذى يستغل استغلالا تجاريا ، أى أنى أردت السخرية من ذلك النوع من الجمهور الذى ما كان ليقبل دفع الثمن لو أنه علم علم اليقين أن النمر لا يمكن بحال من الأحوال أن يبتلع مروضه .

الفصل الثالث عشر

الشكل والمضمون

إن المسافة التى تفصل بين مولد فكرة وتحقيقها لهى من الطول وبعد الشقة ، بحيث يصعب أن يقطعها المرء فى خط مستقيم .

ولو ضربنا على ذلك مثلا بالقصصى ، منذ أن يأخذ فى وضع قصة حتى يفرغ من كتابتها ، فستجد أنه لم يعمد فقط أثناء صياغتها إلى خلق شخصيات جديدة لم يكن يفكر فيها فى البداية ، وحذف شخصيات أخرى ، بل لقد غير فى صفات الشخصيات التى أبقى عليها وعدل فى مصايرها تعديلا كبيرا .

وهذه التعديلات قد تتوقف على المصادفات كما قد تتوقف على عوامل أخرى ، ومن المهم أن نعرف كيف نستفيد من العوامل العرضية بقدر ما هو مهم أن نعرف كيف نتخلص منها ؛ لأن ما نعثر عليه من قبيل الصدفة يمكن أن يكون كشفاً نفيساً كما يمكن أن يكون شيئاً غاية فى التفاهة ؛ ولذلك فكثيراً ما سوف أشير فى أثناء الحديث عن محاولاتى فى التوصل إلى أنسب قالب لموضوع بعينه — أى للتعبير عن فكرته — وفى أثناء

حديثى عن تطور هذا القالب — أى تطور وسيلة التعبير — إلى عوامل الصدفة التى أثرت بشكل ما فى عملى .

مقابلة الأصدقاء

من بضعة أعوام توجه أربعة مستكشفين إلى المحيط القطبى ، وعاشوا عدة شهور على قطعة طافية من الجليد ، فتعلقت بهم عندئذ قلوب الناس جميعا فى الاتحاد السوفييتى ، وبخاصة عندما تصدعت قطعة الجليد وأرسلت السفن للبحث عنهم ، وعندما تواردت الأنباء فى آخر الأمر مبشرة بإنقاذهم ، عم الفرح فى كل مكان ، وأخذت موسكو ولينينجراد تستعدان لاستقبال هؤلاء الأبطال .

وكنت أقوم حين ذاك بجولة فى لينينجراد ، فسألتنى سلطات المدينة أن أشترك فى حفله تقرر تنظيمها يوم وصول بابانين وزملائه الثلاثة .

وأردت — بالرغم من ضيق الوقت — أن أبتدع دوراً خصيصا لهذه المناسبة ، ولكن لم يكن لدى موضوع بعينه يصلح للإخراج ، بالرغم من وضوح الفكرة التى ينبغى أن ينطوى عليها الدور بوجه عام ، ففكرت وأطلت التفكير فى مضمون الدور ، وفى نوع الأراجوزات التى ينبغى لى صنعها لهذا الغرض ؛ وفى خير تحية يمكن أن أزجيها لهؤلاء الأبطال من وراء دريئتى الصغيرة ، وأخيرا قر قرارى على أن أفضل ما يصلح لتمثيل هذا الدور هو أراجواز يمثل دبا قطبيا .

ولكن كيف ينبغي أن يكون شكل هذا الدب ؟

إن دبا صغيراً يحرك بثلاث أصابع لا يمكن أن يصلح لإلقاء حديث أو إنشاد أغنية : فالأراجوزات التي هي من هذا النوع قلما تجيد التمثيل إلا عندما يشترك فيه أثنان منها في وقت واحد . وهكذا قررت أن يكون الدب الذي أستعمله دبا ضخما . فاشتريت ملفعتين قديمتين من الفرو الأبيض وصنعت منها رأس الدب وقدميه الأماميتين . ولما كان من المفروض أن أضع رأسي أنا داخل عنق الدب ، فلم يكن يحتاج الأمر بعد ذلك إلا لتغطية ظهر العنق بالفرو الأبيض ، وتغطية أعلى الصدر بقطعة من « الشاش » الرقيق كي يتاح لي التنفس والغناء ورؤية الجمهور إلى حد ما .

وقد صنعت فم الدب بحيث يمكن تحريكه ، وربطت فكه السفلي بخيوط تتصل بذقني كي يتحرك فم الدب تبعا لحركة فمي في أثناء الغناء .

وبالرغم من أن كل ما كان يراه المشاهد في أعلى الدريئة هو رأس الدب وكفاه الأماميان ؛ فقد كان يخيل إليه إنه حيال دب حقيقي بالحجم الطبيعي ؛ وليس هو بالدب المتوحش ، ولكنه دب لطيف رقيق الحاشية على غرار الدب القطبي .

ولكن ماذا ينبغي لهذا الدب أن يغني أو يقول في تحية بابانين وزملائه ؛ وهو دب « قطبي » أي أنه يستوطن تلك المنطقة عينها التي

يعود منها هؤلاء الأبطال ؟ من الواضح أنه لم يكن من الممكن أن « يستقبلهم » ، بل كان عليه أن « يودع » هؤلاء الأصدقاء ، وأن يعرب لهم عن حزنه العميق لفراقهم بعد أن توثقت بينه وبينهم عرى الود أثناء إقامتهم فى موطنه .

وكان يبدو لأول وهلة أن كل ذلك يناقض الفكرة الأصلية ، ألا وهى استقبال أصدقاء ، وخيل إلى أننى فى أثناء بحثى عن صورة للتعبير عن تلك الفكرة قد وقعت فى مأزق لا سبيل للخروج منه إلا بطرح الدب القطبى جانبا أو بقلب الفكرة رأسا على عقب حتى يصلح لأدائها هذا الدب القطبى .

ولكن هذا هو ما كان يبدو لأول وهلة فقط ، فالواقع أنى لم ألبث أن انشرحت لكون الدب مضطرا بطبيعة الحال للتحدث حديث الوداع بدلا من حديث الحفاوة والترحيب ؛ ذلك أنه كان من الواجب أن يكون الدور دورا مضحكا ؛ ولم يكن هناك ما يخدم هذا الغرض مثل وقوف الدب — وسط الفرحة العامة — للتعبير عن آلامه وأحزانه . فهذا التناقض لم يكن من شأنه إلا أن يبرز الغاية من الاحتفال ويؤكدها .

وعمدت إلى أغنية غرامية قديمة يحفظها سكان لينينجراد ، فأدخلت بعض التعديل على ألفاظها — بمعاونة الشاعر فلاديمير بولياكوف —

كى تصلح لهذه المناسبة ، وكان مطلع الأغنية فى أصلها كالآتى :

بجوار الغـــدير عنـــد الغروب
كنا نرقب الأشـــعة الوردية
وكنت تضم يدى إلى صدرك الحنون
لكن لحظات النعيم ولت ولم تعد

فأصبحت الأغنية بعد تعديلها :

بجوار الجليـــد عند الغروب
كنا نرقب الأشـــعه القطبية
وكنت تهصر مخلبى فى يدك الحنون
لكن ساعات النعيم مرت كلمح البصر

وهكذا تبين أن الدب القطبى كان فى حقيقة أمره دبة ، وأن هذه الأنثى لا توجه حديثها إلى الأبطال الأربعة فى جملتهم ، وإنما إلى عشيق بعينه اختارته من بينهم ؛ ولم يكن من الممكن أن يكون هذا العشيق غير بابانين نفسه الذى كان يترأس بعثة المستكشفين . وتمضى الأغنية — بعد تعديلها — فتقول :

غابت الشمس وتكاثفت الظـــلال
وأقبل الليـــل القطبى يرخى سدوله
ليـــل يدوم الشهور الطـــوال
لكنه مر فى سرعة الـــبرق . . .

ودنت النهاية المرة على غير انتظار
فلمه تركتني وحــــدى أئن وأنتحب
عد ياحبيبي بابانين . وسأصفح عما مضى
إن الثلج بدونك يبدو موحشا باردا . .

وكنت أخشى أن يبدو هذا الدور تافها مبتذلا بالقياس إلى المناسبة الجليلة التى أقيم من أجلها الاحتفال ، ولـكن لم تمض لحظات على ظهور الدب القطبى فوق الدريئة حتى شعرت ، بتلك الحاسة التى لايعرفها غير الممثلين ، أن الدور قد استولى على قلوب الحاضرين . وما إن انتهى التمثيل حتى تعالى التصفيق ، وبلغ من إعجاب الجمهور أنه ألح فى طلب إعادة الدور قبل نهاية الاحتفال . وهكذا ظهرت الدبة من جديد ، وأخذت تغنى : « غابت الشمس وتكاثفت الظلال » وهى تمسح دموعها بكفها الـكث الوبر . . .

حكاية خرافية

فى صيف عام ١٩٤٧ دعيت إلى الاشتراك فى إحدى الحفلات التى تقام بحدائق الأرميتاج فى موسكو ، ولم يكن لدى تمثيليات جديدة للعرض ، ولـكنى لم أرغب فى الوقت نفسه فى عرض إحدى تمثيلياتى القديمة ولا سيما أنى كنت قد عرضت الـكثير منها فى موسكو خلال

الفصل السابق ، وهكذا لم يعد أمامى إلا أن أعتذر عن الدعوة أو إعداد تمثيلية جديدة على عجل .

ولتوفير الوقت أخرجت أراجوزاتى القديمة التى كانت تزدحم بها قمطراتى وحقائبى ، والتى كنت فيما مضى قد صنعتها لتمثيل بعض الأدوار التى طرأت فكرتها على ذهنى ، ولكنى لسبب ما لم أنجح فى تحقيق هذه الفكرة ، فظلت عاطلة عن العمل . وكان من بين هذه الاراجوزات ضفادع وأوزتان وغراب وامرأة عجوز وبقرة وحمار حول عنقه شريط عريض وضابط بولندى ذو شارب كث ورأس أستاذ «متحذلق» يلبس نظارة ليس وراءها عينان ، وعدد آخر كثير من الأراجوزات المتعددة الأشكال والألوان . ونثرت هذه الأراجوزات حولى فى الغرفة ، ثم تحدثت بالتليفون إلى الشاعر سيرجى ميخاليكوف راجيا إياه أن يحضر لرؤيتى . وعندما أتى عرضت عليه الأراجوزات فى حركاتها المختلفة ساعيا فى إثارة الرغبة لديه فى تأليف حكاية خرافية تفتح باب العمل أمام أراجوزاتى العاطلة ، أو بعضها على الأقل .

وكان الغراب والأوز أشد ما استرعى انتباه الشاعر ، وقد كان فى وسعه أن ينشر جناحيه و«يطير» كما كان فى وسعه أن يفتح ويطبق طرفى منقاره و«يتكلم» ، وكان يقفز فى دلال على حافة الدريئة خافقا جناحيه ، ولكن فى وسعه أيضا أن يمد رقبته فيبدو شرسا متوحشا ، وكنت قد صنعته فى الاصل لينشد أغنية يشكو فيها من ظلم

الطيارين السوفيتيين الذين سلبوا الغربان حقها المشروع فى الفضاء . غير أن هذا الدور أخفق لدى تمثيله ، فاختفى الغراب فى إحدى الحقائب ولكن ها هو ذا ينطلق من وكره ويرنو إلى الشاعر والأمل يشع من عينيه الصفراوين .

وقد كانت الأوزتان أيضا لا تقلان عن الغراب استعدادا للظهور على المسرح ، والحق أن الأمر كان يقتصر على رأسى أوزتين لهما رقبتان طويلتان مصنوعتان من الجوارب وقد أدخلت ساعدى فى الجوربين حتى المرفقين وأبرزتهما من خلال فتحتين فى الدريئة فبدتا كأنهما أوزتان حقيقيتان ؛ وكانت الأوزتان قد حاولتا قبل ذلك بنحو عشر سنوات أن تغنيا أغنية « إننا لم نعرف الحب بعد » ، ولكن الدور أخفق إخفاق الدور السابق . وها هما الآن تحاولان كذلك نفض غبار البطالة التى لا تطيب لها نفس ممثل ، وبخاصة عندما يشعر أنه ذو موهبة . ومما لا شك فيه أن هاتين الأوزتين لم تكن تنقصهما هذه الصفة .

وسهرنا طوال الليل نحاول — أنا والشاعر ميخالكوف — تأليف حكاية مستوحاة من حركات الأراجوزات ؟ فسودنا عشرات الصفحات ودخنا ما لا يحصى من السجائر ، ولكن دون جدوى ، غير أننا توصلنا فى نهاية الأمر إلى تأليف حكاية سياسية طريفة عنوانها « الغراب والأوزه » ، فآويت إلى فراشى وأنا سعيد مبتهج .

وأمضيت اليومين التاليين فى التمرن على إخراج الدور ، ولكنى

لم ألبث أن اكتشفت أن هذه الحكاية لا تصلح للتمثيل . فهى لدى قراءتها تبدو لاذعة قارسة ، ولكنها لدى تمثيلها كانت تبدو مصطنعة ماسخة غير مضحكة على الإطلاق ؛ أما السبب فى ذلك ، فليس من العسير ايضاحه . ولكن لو أننى قرأت عليك هذه الحكاية ، ثم مثلتها أمامك بوساطة الأراجوزات ، فمن المؤكد أنك ستوافقنى على رأيى .

وأخذت أقلب صفحات مجلد يشتمل على مجموعة من حكايات ميخالكوف ؛ وكنت طبعا قد قرأتها من قبل ، ولكن بالرغم من كل ما بذلته من جهد بحثا فى إمكان استخدام إحداها فى حفلة الارميتاج لم أستطع العثور على شىء قط يصلح للتمثيل بوساطة الأراجوز .

فأولا : وجدت فى معظم هذه الحكايات أن ثلاث أو أربع شخصيات ، وأحيانا أكثر من هذا العدد ، تظهر فى آن واحد ؛ فى حين أنه ليس لدى غير يدين اثنتين .

وثانيا : رأيت أن الموضوعات فى ذاتها يصعب ، بل يستحيل التعبير عنها بوساطة حركات الأراجوز . وكان ذلك يبعث فى نفسى أشد الأسف ، لاننى كنت أشعر أن مكانه الحكايات الخرافية فى عالم الأدب يشبه إلى حد بعيد مكانة الأراجوز فى عالم المسرح .

غير أننى ذات يوم . على حين كنت أقرأ هذه الحكايات للمرة العشرين أو الخامسة والعشرين ، اتضح لى فجأة كيف يمكن للأراجوز أن يمثل حكاية « الأرنب السكران » .

وموضوع هـــذه الحكاية هو « الفشر » والادعاء ، وها هو ذا ملخصها :

فى ذات ليلة أراد القنفذ أن يحتفل بعيد ميلاده ، فدعا الأرنب إلى وليمة فاخرة ، استمرت حتى مطلع الفجر ، وأفرغت فيها الكئوس دون حساب . وعندما جاء وقت الرحيل ، كان صاحبنا الأرنب قد بلغ به السكر أشده ، فنصحه القنفذ أن يستريح حتى يفيق ، وقال له : « ليس من الحكمة أن تخرج الآن ، إذ يقال إن هناك أسدا فى هذه الناحية » ولكن هيهات أن تفلح نصيحة فى إقناع أرنب لعبت برأسه الخمر ، فصاح صاحبنا فى زهو وخيلاء : « وماذا يهمنى ... لست أنا بل هو الذى سيناله الأذى ! فليحضر هنا هذا الأسد ، وسترى كيف سأنهال عليه ضربا حتى أريه نجوم الليل فى منتصف النهار ! بل لسوف ألتهمه التهاما ! » فأيقظ هذا الصياح ملك الغابة ، فأخذ يتربص بهذا المدعى حتى رآه يترنح بين الأشجار ، وعندئذ وثب عليه ممسكا بخنقه وصاح فيه مزمجرا : « أهو أنت إذن مثير كل ذلك الضجيج ! » فأفاق الأرنب من نشوته ، وأخذ يقدح ذهنه باحثا عن مخلص له من ورطته ، فقال متلعثما : « وا . . . ولكن . . . ولكننى . . . لقد كنت فى حفلة عيد ميلاد ، وأظن أنى أسرفت فى الشراب ، على أننى كنت أشرب نخبك يا سيدى ونخب أسرتك الكريمة ، ولهذا لم أنقطع عن الشرب . . . فهل من الحق أن تلومنى على ذلك ! » فلما سمع الأسد هذا القول المعسول ،

تراخت مخالبه ، وأفلت الأرنب من قبضته . لقد كان يمقت الخمر ، ولكنه كان يستطيب حديث المتملقين . . .

وفى هذه الحكاية — كما هو واضح — ثلاث شخصيات ، ولكن لحسن الحظ لا يظهر منها أكثر من اثنتين فى وقت واحد : القنفذ والأرنب أولا ، ثم الأرنب والأسد بعد ذلك ،ولباب القصة هو الفارق الشاسع — ليس فقط من حيث الحجم ، بل أيضا من حيث « المركز الاجتماعى » — بين الشخصيتين الأخيرتين . حيث نرى الشخصية « الصغيرة » تتملق الشخصية « الكبيرة » ، كما هو الحال دائما فى المجتمع . ولذا حاولت إبراز هذا التضاد بإظهار الأسد ضخما والأرنب ضئيلا إلى أقصى حد مستطاع .

يبدأ التمثيل بظهور أراجوزين صغيرين — القنفذ والأرنب . ولكن هذا المشهد الأول لا يطول ؛ فبعد عبارة « ولكن هيهات أن تفلح نصيحة فى إقناع أرنب لعبت برأسه الخمر » — التى يقولها القنفذ موجها الحديث إلى النظارة — يبتعد هذا القنفذ ويختفى وراء الستار ، تاركا الأرنب وحده يصيح مجعجعا : « وماذا يهمنى . . لست أنا بل هو الذى . . . » ولكن عندما نبلغ عبارة « فأيقظ هذا الصياح ملك الغابة » يظهر من وراء الستار مخلب يرعب النظارة بشكله وضخامته ؛ إذ يكاد يبلغ حجم الأرنب نفسه ، فينقض على عنق الأرنب من الخلف . وبعدئذ يظهر رأس الأسد ، التى هى فى الواقع رأسى أنا وعليها قناع ذو لبدة تتدلى على كتفى .

ويكاد يحتل الأسد عرض الدريئة بأكمله ، فيبدو الأرنب بجانبه مجرد بعوضة صغيرة . ويخيل للمرء أنه لم يعد أمام هذا الأرنب غير ثوان معدودات قبل أن يلتهم ويصبح فى خبر كان . وإنه ليرتجف كريشة فى مهب الرياح أثناء تلعثمه قائلا : « وا ... ولكن ... ولكنى ... » غير أنه لا يلبث أن يكتشف سبيلا للنجاة ، ألا وهو التزلف والتملق .

ولقد نجح فى حيلته ؛ فها هو ذا المخلب الضخم — الذى كان يقبض على عنقه من برهة وجيزة ، يربت فى عطف على صدغ الأرنب ، بل إنه ليهز يده فى حرارة لدى توديعه فى ختام الدور ... وبعد رحيل الأرنب يأخذ الأسد فى تمشيط لبدته الفاخرة بمخالبه وهو بادى الرضا والاغتباط .

ومولد دور جديد هو دائما حادث سعيد ؛ ولكن الذى سرنى بنوع خاص فى هذا الدور هو أن نجاحى لم يقتصر كالمعتاد على إخراج أغنية بل امتد إلى إخراج عمل أدبى ، أى أننى نجحت فى أمر كنت قد أخفقت فيه فيما سبق — كما لا شك تذكرون — فى « مسرحياتى المنزلية » . ومما زادنى سرورا أن هذا العمل الأدبى كان حكاية خرافية تروى بالتناوب على لسان الراوى (المؤلف) وعلى لسان إحدى الشخصيات ثم تنتهى بحوار بين شخصيتين . ولقد كان الحوار فيما سبق حجر عثرة فى سبيلى لم أفلح فى التغلب عليه .

أما الذى ساعدنى فى التغلب على هذه العقبة هذه المرة فهو أنى لم أحاول تقليد صوت القنفذ أو الأرنب أو الأسد ، بل احتفظت طوال الوقت بلهجة الراوى الذى يقص حكاية خرافية ، حتى عندما يجرى الحديث حواراً بين شخصين من شخصيات القصة .

اليد تقوم بوظيفة الممثل

كنت فيما مضى ، وأنا لا زلت فى بداية عهدى بفن الأراجوز ، قد أعددت دورا يدعى « سانتوزى » . وقد أشرت إلى هذا الدور إشارة عابرة أثناء حديثى عن « المسرحيات المنزلية » .

وكان الدور يقوم على أغنية قصيرة أقرب إلى التبذل ، وما كان ليستحق الذكر لولا ما انطوى عليه من « ابتكار » فى الإخراج . وهذا « الابتكار » هو الذى أريد التحدث عنه الآن .

وتبعا لموضوع الأغنية ، تخرج البطلة من الحمام فى ثياب مونا ڤانا (فقد قلت إن الأغنية لا تخلو من تبذل) ، فألبست البطلة ثوب حمام يكشف عن جزء هام من نحرها وبطنها ، ولكن الذى كان يكشف عنه ذلك الثوب الفاضح لم يكن فى الواقع سوى باطن يدى ، وقد بدا بالفعل كأنه جسم امرأة .

وقد انقرض هذا الدور ، ولم أعد أفكر فيه ، ولكننى لم أنس هذه « الحيلة » البارعــــة التى انطوى عليها ؛ فلما أخرجت « تهويدة »

موسورجسكى ، صنعت للطفل الرضيع « تيابا » — كما لعلكم تذكرون — ثوبا للنوم مفتوحا فى الخلف ، فيكشف عن ظهر يدى الذى يبدو للشاهد كأنه ظهر الطفل .

وقد بدا لى بعد هذين الدورين وأمثالها أن اليدين لها من قوة التعبير وإمكانيات التمثيل ما يستحق استغلال أكبر، ففكرت فى إخراج دور لا تستخدم فيه اليدان كمجرد « حيلة » ، ولكن على اعتبار أنهما جسم الأراجوز . غير أن هذا الأسلوب الرمزى فى التعبير يقتضى أن يكون رمزيا فى جميع تفاصيله ؛ ذلك أن الانسان فى التعبير قانون من قوانين الفن ، فلأن اليد لا يمكن إلا أن ترمز فقط إلى جسم الانسان دون تصويره تصويرا حرفيا ، كذلك ينبغى للرأس الذى يستخدم فى هذا النوع من التعبير أن يقتصر على مجرد الرمز لرأس الانسان دون أن يصوره بتفاصيله . ورسوم الأطفال هى خير مثال لهذا الأسلوب الرمزى من أساليب التعبير . حيث نرى نقطتين مكان العينين وخطاً رأسيا مكان الأنف وخطاً أفقيا قصيرا مكان الفم ، ثم دائرة تحيط بهذا كله لتمثيل الرأس .

وكل ما يقتضيه الأمر هو « تجسيم » هذه الرسوم : أى الاستعاضة بالكرة عن الدائرة ، ولما كنت فى حاجة إلى أراجوزين أحدهما يمثل امرأة ، والآخر يمثل رجلا فقد أخذت كرتين من الخشب إحداهما أصغر من الأخرى قليلا — وألصقت على كل منهما مستطيلا من الخشب

مكان الأنف ، ثم رسمت خطين على كل منهما يمثلان العينين ، باللون الأسود للرجل واللون الأزرق للمرأة ، وبعدئذ رسمت خطا أفقيا مكان فم الرجل ودائرة صغيرة لتمثيل فم المرأة ، ثم رسمت الشعر باللون الأسود للرجل مع فرق على الجانب ، وباللون الكستنائى للمرأة مع فرق فى الوسط ، وبعد ذلك حفرت فى أسفل الكرتين حفرتين تصلحان لادخال السبابتين .

ولكن إذا كان الرأس واليد يرمزان فقط إلى شكل الانسان ولايصورانه ، فكيف يمكن لأراجوز يتكون منهما أن يقوم بدور الممثل ؟ والواقع أنك إذا تأملت هذا النوع من الأراجوز وهو فى حال سكون لخيل إليك أنه لا يمكنه البتة أن يمثل إنسانا ؛ فهو مثلا ذو أربع أذرع : الابهام من ناحية ، والوسط والبنصر والخنصر من الناحية الأخرى .

غير أن هذا الشعور لايلبث أن يتلاشى عندما يأخذ هذا الأراجوز فى التحرك وحركات هذا الأراجوز لا تصور طبعا حركات الانسان تصويرا حرفيا ، ولكنها تعبر عن مضمونها العاطفى .

وإذا كانت حركات الآلة تتصف (بالآلية) ، فإن حركات أى كائن حى تتصف على العكس بأنها تنطوى على عاطفة . ولما كانت يد الإنسان تتميز تميزا خاصا بهـــذه الصفة ، فهى على الرغم من اختلافها

الظاهر عن جسم الإنسان تستطيع أن تبلغ شأوا فائقاً فى التعبير عن حركاته .

ثم إنه بفضل الدقة التى تتميز بها حركات كل أصبع ، فإن فى وسع اليد ألا تعبر فقط عن العواطف الإنسانية العنيفة ، بل أن تعبر أيضاً عن الحالات النفسية الرقيقة على شتى ألوانها . ولعله لهذا السبب كان أول ما اخترته للإخراج بوساطة هذا الأراجوز المبتكر هو أغنية : « كنا جالسين بجوار الغدير » من تلحين تشايكوفسكى .

ولاشك أن الأراجوز قد أراد أن يضحك إلى حدما من الموضوع العاطفى الذى تنطوى عليه الأغنية ؛ ولكنها كانت بالأحرى سخرية رقيقة لاتبلغ حد التهكم الجارح . وهكذا احتفظت الأغنية بصبغتها الشاعرية .

وعندما عرضت هذا الدور لأول مرة كنت أخشى أن يخفق ، وألا يرى فيه الجمهور غير « حيلة » سخيفة ، لكن الدور قوبل فى الليلة الأولى بالترحيب ، بل بعاصفة من التصفيق ، غير أن ذلك لم يبدد جميع مخاوفى ، لأن هذا الجمهور كان يقتصر على طائفة من الممثلين والأدباء والفنانين ، فقلت لنفسى : لعلهم لم يعجبوا بهذا الدور إلا لما انطوى عليه من جرأة وتجديد فى وسائل التعبير .

ولكننى عرضت هذا الدور بعد ذلك فى حفل للشباب أقيم ببهو الأعمدة فى موسكو : فقوبل أيضا بالإعجاب . وعندئذ تبددت جميع

مخاوفى بالفعل . وقد عرضته منذ ذلك الحين عشرات المرات ، وفى كل مرة كنت أشعر بنوع خاص من الغبطة فى أثناء تأديه .

ولكنه يصعب على أن أفسر مبعث هذه الغبطة ، كما يصعب على وصف هذا الأراجوز فى حركاته المختلفة . ولربما كان فى الصور شىء من العوض عما تقصر عن وصفه الكلمات . ومهما يكن من أمر ، فإنى على يقين من نفسى عندما أتحدث عن قوة هذا الدور التعبيرية ، ومما يزيدنى يقينا أن أولئك الذين أخشى نقدهم وأقدر آراءهم قد استحسنوا هـذا الدور وأعجبوا به . ومن بين هؤلاء : نميرفيتش ـ دانتشنكو وستانسلافسكى ومكسيم جوركى .

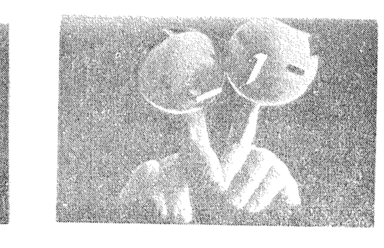
وكنت أظن فى البداية أن هذا الأراجوز ليس أكثر من دور عارض من أدوارى ، ولم أكن أتصور أننى سأجد موضوعا آخر يصلح لهذا النوع من الأراجوز .

ولكننى لم ألبث أن وقعت على موضوع كان يتطلب إخراجه هذا النوع بالذات من الأراجوزات ، وهذا الموضوع هو قصيدة مايا كوفسكى التى تقول :

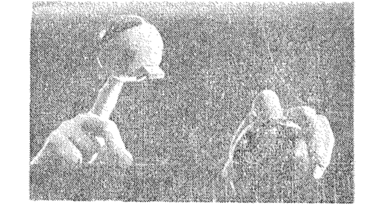
لو أننا كنا سنصبح عاشقين

كان سيتحدد أمره فى تلك الليلة

وقد كانت الدنيا ظلاما



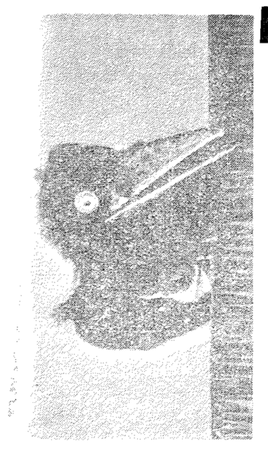
اننا نجلس وحدنا على ضفة الجدول



ولـكن الحب كان لا يزال يخفق فى قلبي

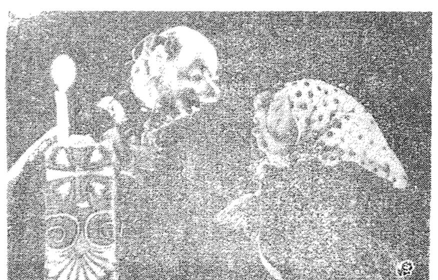
لم اتفوه بكلمة واحدة عن حبي

وفى جنون الحب ضممتك إلى صدري



تبدو حزينة أحيانا





منظر فى الكنيسة

فلم يكن فى وسع أحد أن يرى شيئا
ولكننى انحنيت عليك
وقلت ، كما يقول الآباء الصالحون
إن مزالق العشق شديدة الانحدار
فكلما ابتعدت عنها كان ذلك أفضل ...

ومن الممكن تلاوة هـــذه القصيدة فيما لايزيد على ثلاثين ثانية ؛ فالواقع أن إيجازها هو لبابها ؛ إذ هى ليست أكثر من ملحة أوفكاهة .

والفكاهة تتألف عادة من أفعال وأسماء ، ويقل فيهـا استعمال الصفات . فنى هذه القصيدة مثلا لايهمنا على الإطلاق أى نوع من الرجال « هو » ، أو أى صنف من النساء « هى » . وعبارة « إن مزالق العشق شديدة الانحدار » تعنى دون ريب شيئا واحدا بالنسبة للجميع .

ولذا أردت أن أحتفظ فى هذا الدور بالأفعال ، مجردا إياه من كل صفة فردية ، واكتفيت لهذا الغرض بكرتين من الخشب متفاوتتى الحجم ، دون أن أضيف إليهما شيئا يمثل العينين أو الأنف أو الفم .

والأراجوز الذى يتألف من مجرد يد عارية وكرة على طرف السبابة هو بمثابة الهيكل التشريحى لكل أراجوز « قفازى » .

وقد اتخذ الرسام أندريه جونتشاروف هذا الأراجوز أساسا لتصميم غلاف كتابى « أستاذ الأراجوز » والذى صدر سنة ١٩٣٩ . ولم يلبث أن أصبح هذا التصميم رمزا لمسرح الأراجوز المركزى فى موسكو ،

وقد اكتشفت حديثا أن مجلة « لوتكار » التشيكوسلوفاكية قد اتخذته كذلك رمزاً لها .

على أن هذا الشكل لم يكن نهاية وقف عندها تطور « الأيدى الأراجوزية » . وكان الشاعر ميخالكوف ، فى أثناء الليلة التى قضيناها نعمل معــاً لإخراج حكاية « الغراب والأوزة » ، قد أخبرنى أنه يؤلف حكاية عنوانهـا « الأيدى » وتقوم على حوار بين اليدين اليمنى واليسرى .

وبعد بضعة أيام سألته أن يطلعنى على حكايته ، فجاء وتلا على هذه الأقصوصة :

قالت اليد اليمنى فى زهو وفخـــار :
« إنى اليد اليمنى ، وبها توقع الإمضاءات »
فردت اليسرى فى استياء :
« ولكن ماذا عسى كنت تفعلين ياسيدتى بدونى ؟ »
فقالت اليد اليمنى فى خيلاء :
« أنا التى أرفع عند التصويت ، وأنا التى أصافح يد الرئيس »
فردت عليها اليسرى فى امتعاض :
« إن كثرة رؤيتك يدعو إلى السأم »
على أنه ينبغى القول إن هذا الشجار عقيم ،
فلما كان صاحب اليدين يزاول التجارة ،

كان يستعملهما كليهما عندما يخرج للكسب ،
وكانت كل منهما تحمى الأخرى كلما اقتضى الأمر.

ولم أكن فى حاجة إلى انفاق وقت طويل على إخراج القسم الأول، وهو الجزء الأهم من هذه الأقصوصة ، فالنص نفسه كان يوحى لكل يد بما ينبغى أن تقوم به من حركات . ولكن القسم الثانى كان أشد عسراً . وقد فكرت فى بداية الأمر أن اخرج أنا بنفسى أمام الدريئة وألقى الموعظة التى ينطوى عليها هذا القسم الثانى من الحكاية . ولكن هذه الوسيلة لم تبد مقنعة ، وخيل إلى أنى وقعت فى مأزق ، فكان على إما أن أطرح الفكرة جانباً أو أطلب من ميخالكوف أن يعيد كتابة الحوار بحيث تنتهى القصة دون تعليق .

ولكننى لم ألبث أن وجدت مخرجا من هذا المأزق ، فقد صنعت لنفسى قناعا يتألف من نظارة وأنف ضخم من الورق المضغوط وشارب كث من لون شعرى الأشقر . وهكذا يظهر فى نهاية الدور صاحب اليدين ، أعنى التاجر ، وهو شخص يبدو مترنحا ثملا .

واليدان فى هذا الدور لا تقومان بوظيفة الأراجوز، فهما لا تقلدان أحداً ، وإنما هى مجرد يدين . ولكن ينبغى أن تختلف حركاتهما حتى يتضح للمشاهد على الفور التباين بين « شخصيتهما » فاليد اليمنى ينبغى أن تبدو أشد « خشونة » و « تعصبا » ، بل ربما أشد « حماقة » ، وأشد دقة وحدة فى حركاتها ؛ فى حين ينبغى أن تبدو اليد اليسرى أشد «دهاء» وأشد « تأنقا » . . .

ولا أستطيع اختتام هذا الحديث عن « الأيدى الأراجوزية » دون إيضاح شيء هام :

فكثيرا ما يحدث عقب قيامى بدور من هذه الأدوار أن يأتى أحد الحاضرين ويسألنى أن أريه يدى ، ظنا منه أن هاتين اليدين تختلفان نوعاما عن الأيدى المعتادة، ولكن لشد ما يدهش عند ما يرى أنى لاأستطيع مثلا تحريك كل مفصل من أصابعى على انفراد ، أو لوى أصابعى إلى الخلف ونحو ذلك .

ولا بد لى فى مثل هذه الحالات أن أشرح المستفهم أن قيمة الدور لاترجع إلى صفات خاصة تتميز بها يداى ، وإنما ترجع إلى قوة التعبير التى تكمن فى جميع الأيدى . وكل ما يتطلبه الأمر هو الاستجابة لهذه القدرة على التعبير ، وأن نرى فى اليدين إمكانياتهما التمثيلية المستقلة . والمهم هو أن يشعر المرء بيديه كشيء « مستقل » على نحو ما يشعر اللاعب بالأراجوز أن هذا الأراجوز كائن مستقل : وإن كان هو الذى يتحكم فى حركاته ويوجهها .

الوجه المعبّر

وأردت التهكم بالخطباء الصفقاء ، أى أولئك الذين يستطيعون إفساد أى موضوع بتكرار العبارات المعادة المحفوظة .

فماذا ينبغى أن يكون شكل الأراجوز الذى ماإن يراه المشاهد حتى

يقول . « ماهو هذا خطيب من أولئك الخطباء ! » ما أهم خصائص هذا النوع من الخطباء ؟ . لعل ذلك هو أسلوبهم فى التلويح بقبضة اليد اليمنى لإظهار شدة انفعالهم وتدفق عواطفهم ، وإنهم ليبدون من وراء منصة الخطابة وكأنهم بغير ذراع يسرى ، فلا ترى غير الذراع اليمنى : تلك الذراع الرهيبة المزعجة التى تسن القوانين وتتوعد وتفكر وتؤكد وتنذر . . .

فقررت أن أجعل جل اعتمادى فى هذا الدور على مبالغات هذه الذراع اليمنى . وفكرت فى صنع رأس كبير بالقياس إلى رءوس الأراجوزات المعتادة ، على أن أحمل هــــذا الرأس بيدى اليسرى ، واستعمل ذراعى اليمنى على حالها : لتقوم بوظيفة ذراع الأراجوز الوحيدة .

وبدا لى الأراجوز بعد صنعه مضحكا يقنع المشاهد بأنه يمثل حقا واحداً من أولئك الخطباء الصفقاء ، فلم يبق إلا أن أعثر على موضوع الحديث الذى سيتكلم فيه . أقول موضوع الحديث لا موضوع الدور ، لأن موضوع الدور لم يكن فى حاجة إلى بحث ؛ فهو : ترديد العبارات التى ملت من سماعها الآذان .

ولكن بالرغم من كل ما بذلته من جهد ، وبالرغم من كل ما بذله غيرى من جهد ، لم أستطع التوصل إلى نص حديث يليق بهذا الدور . وهكذا انتهى الأمر بإلقاء الأراجوز فى « حقيبة العاطلين » . ثم أقبل

الصيف ، فرحلت إلى الريف ، وكنت فى أوقات فراغى أعيد التفكير فى ذلك الدور . ولم يكن الأراجوز معى ، فصنعت قميصا ذا كم واحد للذراع اليمنى ، وأدخلت قبضتى اليمنى فى عنق القميص ، ولففتها بخرق بالية ، ثم أسدلت على كل ذلك جورب امرأة كى تثبت الخرق فى مكانها .

وكان على هذه الكتلة أن تمثل رأس الخطيب ، والحق أنها أجادت التمثيل . فمن الصحيح أنه لم يكن يرى لها وجه ، ولكن بتحريك قبضتى عند الرسغ كان بوسعى إدارة الرأس فى مختلف الاتجاهات على نحو أفضل مما يتاح لرأس مصنوع من الورق المضغوط .

وهكذا أدركت أنه ينبغى أن أصنع رأس الأراجوز بحيث يتاح لى إدراج قبضتى داخلها .

ولكن لم تمض غير بضعة أيام حتى اتضح لى أنى لست فى حاجة لصنع رأس على الاطلاق ؛ فذلك الذى كنت قد اختلقته ارتجالا كان فى الواقع رأسا رائعا وله وجه معبر على خير ما تكون الوجوه الحية المعبرة .

ولقد اكتشفت ذلك يوما ما عندما عمدت، توفيرا للوقت، إلى إدراج قبضتى داخل الجورب دون لفها بالخرق البالية . شددت نسيج الجورب جيدا ، فرأيت على الفور أنه يكفينى أن أبرز السبابة قليلا حتى يبدو للوجه أنف . فإذا ما مددت البنصر بعض الشىء إلى أسفل ظهر للوجه ذقن . وإذا ما أخذت بعد ذلك فى تحريك بقية أصابعى تحرك الوجه

بأكمله ، وبدت طيات الجورب كأنها غضون جلد الوجه .

وهكذا لم يعد ينقصنى غير تثبيت زرين مكان العينين ووضع نظارة عليهما ثم إلصاق شارب صغير يوحى بوجود فم . وقد أسفر المجموع عن وجه غاية فى قوة التعبير ، بحيث أصبح أهم ما يسترعى النظر فى شكل الخطيب .

ولكن بالرغم من هذا النجاح الباهر فى صنع الأراجوز كان لايزال ينقصنى نص الحديث الذى يلقيه خطيبنا الصفيق . وأوشك أن ينتهى الأمر بهذا الأراجوز أيضا إلى حقيبة المهملات ، لولا أن وافانى البريد يوما بمظروف يحتوى على قصاصة من جريدة «البرافدا» وقد كتب على ظهرها بالقلم الرصاص هذه العبارة : «هذا ما يحتاج إليه أوبرازتسوف» . وكان المرسل هو صديقى الأديب أدويف . وكانت القصاصة تشتمل على مقال يسخر فيه الكاتب سخرية مرة من بعض المنظمين المتخاذلين للرحلات الجماعية ، ولا شك فى أن صديقى أدويف قد ظن أنى أستطيع الاستفادة بهذا المقال فى بعض أدوارى . غير أن المقال كان يشتمل على خطاب ألقـــاه مدير إحدى حدائق النزهة وموضوعه : «كيف ينبغى التنزه فى الحديقة ، ومع من ينبغى التنزه فى الحديقة ، وكيف ينبغى استنشاق الهواء النقى .» وكان مطلع الحديث كالآتى :

« أيها الرفاق ! يجب أن نقضى قضاء امبرما على تلك النظريات الضارة السخيفة التى تزعم أن التنزه هو مجرد نوع من التمشى . فالتمشى ، أيهـا

الرفاق ، هو ما تفعله الأبقار والكلاب والقطط ، أما نحن — وإنى أصر على ذلك أيها الرفاق — فيجب أن يكون لكل عنصر من عناصر تنزهنا مهمة خاصة بحيث لا يصبح هذا العنصر ، أيها الرفاق ، مجرد تنزه وإنما يؤدى إلى جانب ذلك غاية جليلة . . . »

وكان هـــذا الحديث فى الواقع هو بالذات « ما يحتاج إليه أوبرازتسوف » . . .

ولم يكن يتطلب الأمر إلا إلى شئ من الإيجاز وتعديل نظام العبارات حتى يتاح للأراجوز التلويح بيديه فى أثناء كل جملة .

وأمضيت يومين فى التدرب على الدور ، فلما عرضته على الجمهور قوبل بالتصفيق الشديد .

ولم يكن من الممكن طبعا أن يقتصر هذا الأسلوب الجديد الممتع فى استخدام الأراجوز لأغراض المحاكاة التهكمية على دور واحد ، فقد أغرى هذا الأسلوب زميلتى الفنانة هيلينا جفوزريفا ، فأخذت فى صنع أراجوزات من هذا النوع ، ولكنها لم تكتف بالجوارب لهذا الغرض ، بل استخدمت شتى أنواع المنسوجات .

وقد طلبت منها يوما أن تصنع لى أراجوزا يمثل هتلر . وكان ذلك قبل الحرب ؟ فقد أردت أن أعرض « الفوهرر » وهو ينبح مشيداً بذكر النازية ، ولكن الدور لم ينجح ، ولعل ذلك كان يرجع إلى أننى

عدت إلى تقليد الأسلوب الذى اتبعته فى إخراج دور « الخطيب » تقليدا آليا . وهذا النوع من التقليد يخفق دائما ، أو لا ينجح إلا فيما ندر .

وهكذا مضى هتلر بدوره إلى حقيبة المهملات ، ومكث هنالك ما لا يقل عن عام . وكنت أخرجه من حين إلى حين ، وألقى عليه نظرة آملا فى استخدامه فى دور من الأدوار . ولكن لما لم أجد فى تأمل هتلر ما يمتع العين ، فقد انتزعت شاربه الصغير وألصقت مكانه شاربا كثا زنجبيلى اللون ؛ وإذ بوجه هتلر يتحول على الفور إلى وجه رجل يدمن الخمر . . . فأوحى لى ذلك بإخراج دور يتعلق بالسكر ؛ فألصقت بعنق الأراجوز أنبوبة من المطاط ينتهى طرفها الأدنى عند فوهة قنطاس صغير ؛ وجعلت « السكير » يشرب الفودكا ، فكان المشهد من قوة التعبير بحيث أغنت حركات الأراجوز عن كل كلام :

يتلفت السكير حواليه .

ثم يصب الشراب فى كأسه بعناية ، محاولا ملأها حتى الحافة .

ويرفع الكأس ويتأملها فى عطف وغرام .

ثم يتشممها .

ويختلج شاربه حتى طرف أنفه .

ثم يعب ما فى الكأس ، ويمكث برهة بلا حراك ، ثم لا يلبث أن يتغضن وجهه ويعبس عبوسا شنيعا .

وبعد ذلك يملأ الكأس مرة أخرى ، ويشرب ثانية . ثم تتزايد حركاته سرعة ، فيعب الكؤوس تباعا .

وفى نهاية الأمر ، يدير الخمر فى الزجاجة — كما يفعل المدمنون — ويلقى برأسه إلى الوراء ، ثم يصب ما تبقى من الشراب صبا فى حلقه .

وقد قلت إن الدور كان ناجحا وهو على هذا الوضع . ولكننى شعرت بأنه من الممكن تعزيز الفكرة بعدم قصر التهكم على مجرد عملية السكر ، وإنما على الباعث على الشرب ، ومعنى ذلك أنه كان لابد لى من موضوع يكشف عن نفسية السكير ، ولا يكتفى بوصف حركاته .

وقد اتجه نظرى أولا إلى الأغانى الهزلية . والحق أن الاراجوز كان يؤدى هذه الأغانى بقدر لا بأس به من النجاح ، ولكنى لم ألبث أن شعرت أن الأراجوز كان يقتصر دوره فى هذه الحال على إظهار ما فى الأغنية دون أن يضيف إليها شيئا جديدا .

ولم يثبت الأراجوز حقيقة قدره إلا عندما تحولت إلى الأغانى « التراجيكية » . وكانت الأغنية التى اخترتها هى إحدى أغانى « الجيتان » الغرامية ، وهذا نصها :

املأ هذه الكأس فليس بها خمر
وعلى قول المثل : لا غناء بغير خمر
ولا بهجة للحياة بدون خمر
اشرب ثم اشرب يبسم لك الحظ

وإذا قامرت خسرت الرهان
ولم يعد فى كأس النعيم غير الثمالة
فحطم الكأس ولا تبال
إن الحياة ليست إلا حطاما

املأ الكأس فقد ولى الحبيب
وبعد اليوم أبدأ لن يعود
بين ذراعين غير ذراعيك يبيت
فاشرب الكأس وخل عنك الشجون

ولقد كان مؤلف هذه الأغنية وملحنها وأولئك الذين يغنونها أو يستمعون إليها، كانوا جميعا يأخذونها مأخذ الجد. والحق أن التسليه عن الهموم تعتبر عادة مبررا لشرب الخمر؛ وهكذا فقد عثرت على « الموضوع » الذى كنت أحتاج إليه، حيث إن حركات الأراجوز فى هذه الحال يصبح لها معنى تهكمى واضح؛ فهو يرفع الكأس أولا مبتهجا وهو يغنى : « وعلى قول المثل : لا غناء بغير خمر »، ثم يرفع الكأس مرة أخرى وهو مكتئب حزين قائلا : « لقد ولى الحبيب وبعد اليوم أبدا لن يعود» ولكن النتيجة فى كلتا الحالتين لا تتغير، ألا وهى الشرب ولا شىء غير الشرب .

الأعداء

الضحك أشكال شتى ، فقد يكون ضحكا وديا لطيفا كما قد ينطوى على سخرية وازدراء ؛ فعندما نضحك مثلا من الأشياء المضحكة التى يقولها أو يفعلها طفل صغير لا نعبر فى الواقع إلا عن شعور بالعطف نحو هذا الطفل . وقد نضحك ضحكا وديا من الكبار أيضا على بعض تصرفاتهم غير المألوفة .

ولكن قد يحدث أو تدل تصرفات بعض الأشخاص على غباوة أو حطة أو غرور ، فعندما نضحك منهم فى هذه الحال لا يكون ضحكنا وديا لطيفا ، وإنما يكون ساخراً مليئاً بالتهكم والبغض .

وعلى الفنان الذى يحاول أن يثير الضحك لدى القارىء أو المشاهد أن يدرك أى نوع من هذين النوعين من الضحك يريد أن يثير .

ومعظم أدوارى تثير ضحكا من أحد هذين النوعين . فبعضها يثير ضحكا وديا رقيقا ، ولكننى فى معظم الحالات أحاول إثارة الضحك عما أعتـــبره قبيحا أو مؤذيا ، يبعثنى على ذلك الشعور بالازدراء أو الاستياء والعداء .

غير أن هناك دورين من أدوارى يتميزان بطابع خاص ؛ لأنهما لا يعبران عن مجرد الازدراء أو الاستياء ، وإنما يعبران عن كره ومقت شديد .

وكنت قد وضعت هذين الدورين أثنـــاء الحرب الأخيرة للتهكم على هتلر وموسوليني ، وكان جميع أبناء وطني يشاركونني حين ذاك في ذلك الشعور بالمقت الشديد نحو هذين العدوين اللدودين لبلادنا . وعلى ذلك كانت مهمتي تتلخص في التعبير عن هذا المقت في صورة حسية ملموسة .

وكان لابد لي لهذا الغرض من استبعاد جميـــع الظلال اللطيفة والسمات الشخصية التافهة : حتى تظهر معالم الصورة قوية واضحة الخطوط .

ولهذا السبب لم أنجح في محاولتي الأولى للتنديد بهتلر بوساطة الأراجوز الذى استخدمته فيما بعد لتصوير شخصية السكير . فهذا الأراجوز قد كان فكها مطربا : وكيف يمكن لما يبعث على الطرب ان يصلح اداة للتعبير عما هو بغيض مقيت ؟

وكان مسرحنا في بداية الحرب قد أعد برنامجا لإقامة حفـــلة بين الجنود في جبهة القتال . وكان هتلر طبعا من بين الموضوعات التي تناولها هذا البرنامج ؛ وقد مثل في صورة كلب ضخم ليس فيه من هتلر سوى شاربه الشبيه بفرشاة الأسنان وخصلة الشعر المتدلية على جانب جبهته .

وكان مضمون الدور هو تصوير العدو : أو بالأحرى الأعداء . أما الموضوع فكان يتعلق بمؤتمر يدور في مستشارية الرايخ . وأما الشكل الذى اتخـــذ لتصوير هذا المضمون فكان يتلخص في مجموعة من الكلاب .

فقد اجتمع لدى هتلر أربعة كلاب : أحدهما بولدوج ويمثل موسولينى وثانيهما جرو أبيض يمثل بيتان ، وثالثهما جرو أسود يمثل تيسو ، ورابعهما كلب هجين يمثل هورتى ، وكان هتلر هو الذى يخطب فيهم ، ولكنه لم يكن يتحدث ، وإنما يعوى وينبح .

وكان هذا الدور أشد ما نال إعجاب الجنود من بين جميع الأدوار التى اشتملت عليها الحفلة .

لقد كان هتلر عدوا لبلادنا وعدوا الإنسانية جمعاء وعدوا لكل ماهو حى ونظيف وجميل فى الوجود ، كان مخلوقا تافها لاقيمة له يلعب برأسه الغرور ، ويتصور أنه نابليون .

فعندما فكرت فى إخراج دور عن هتلر فى حفلاتى الفردية ، قررت أن أصب كل تهكمى على هذه التفاهة بالذات أو — على الأصح — أن أصوغ هذه الناحية الأساسية من نواحى شخصيته فى قالب ملموس .

ولست أتذكر لماذا اخترت لهذا الدور منولوجا يلقيه عزرائيل ، ولكن الباعث على هذا الاختيار لايصعب تصوره ؛ فقد كان الموت إذاك — فى خريف عام ١٩٤٢ — يطرق الأبواب ، وكانت المعركة على أشدها فى كل مكان ، ومن الصحيح أن الضربات كانت تتوالى على رءوس النازيين ، ولكنهم كانوا لايزالون على أبواب لينينجراد ، ويحتلون أوكرانيا بأسرها وجميع دول البلطيق .

وكان البغض والقلق يستوليان على كل فرد فى الاتحاد السوفييتى ؛

لهذا أردت أن أجعل الدور معبرا عن هذا المقت الشديد ، لا أن يكون مجرد دور « مضحك » .

ويبدأ عزرائيل — فى هذا الدور — بالثناء على هتلر لأنه أتاح له أن يحصد عددا لايحصى من الأرواح ، ولكنه ينتهى بتحذير هتلر فى مكر ودهاء بأن الضحية الأخيرة التى سيحصدها منجل الموت ستكون هتلر نفسه ؛ وهكذا يتضح من هذا الدور أن هتلر الذى يتخيل فى نفسه العظمة والجبروت ماهو فى الحقيقة غير ألعوبة فى يد الموت .

وللتعبير شكلا عن هذه التفاهة جعلت الأراجوز الذى يمثل هتلر صغير الحجم، ولكن لما كان صغر حجم أراجوز لايظهر إلا بالقياس إلى أراجوز أكبر ،فقد كان لابد من أن أجعل الأراجوز الذى يمثل عزرائيل ضخم الحجم جدا

وقد كان المنولوج الذى وضعه لى الروائى يفجينى سبيرانسكى ساخرا فى لهجته ، ولكنه لا يخلو مع ذلك من جلال ووقار . وهكذا كان لابد لعزرائيل الذى يلقيه من أن يجمع بين هاتين الصفتين .

وضع لى الفنان بوريس توزلوكوف أراجوزا يمثل عزرائيل فى صورة هيكل عظمى يرتدى معطفا أسود وقبعه حمراء ، بحيث يمكننى إدخال رأسى داخل صدر الأراجوز والرؤية خلال « شاش » أسود مشدود على باطن الضلوع . فى حين يخفى المعطف الأسود ذراعى فلا تبدو غير يدى وقد وضعتهما فى قفازين أبيضين رسمت عليهما مفاصل العظام

باللون الأسود . فكان الشكل العام رهيبا مخيفا شبيها بصور الموت أيام القرون الوسطى .

ويمسك عزرائيل بالأراجوز الصغير الذى يمثل هتلر فى يده اليسرى؛ فهو ألعوبة لا تستطيع التحرك من تلقاء نفسها ، وإنما يحركها عزرائيل كما يشاء ، ويجعلها ترقص وهو ينشد :

هيـــا ياصديق هيـــا فاللحظات تمضى سراعا
وكذا جندك سوف يلقون حتفهم بعد ساعات
وبعد ذلك ياصديق سأقودك إلى النهـــاية
حيث تبلى قبل الهـــلاك بأشنع الويلات

وعندما ينتهى عزرائيل من إلقاء هـــذا المنلوج يمسك برأس هتلر وساقيه ويمزق أوصاله بين يديه . وبعد ذلك يختفى عزرائيل ، فأظهر أنا بنفسى من خلف الدريئة وأتلو المقطع الأخير من القصيدة :

لقـــد دنت الساعة واقترب يوم الحساب
حين تجازى على كل ما اقترفت يـــداك
وما ذبحت من أطفال وماقتلت من أحياء

أما دور موسولينى فقد أخرجته فى عام ١٩٤٤ . وقد كان هنـاك شىء « مسرحى » يبعث على الاشمئزاز فى كل مايفعله هذا الرجل ، سواء فى خطبه الديماجوجية أو استعراضاته العسكرية المصطنعة .

لقد كان الدوتشى أقدر « ممثل » أو ، بالأحرى ، أقدر « بلياتشو » فى إيطاليا الفاشية . وعندما كان فى أوج مجده ، بعد غزو الحبشة ثم غزو فرنسا فيما بعد بالتعاون مع هتلر ، كان هذا التهريج يبعث على السخط ليس إلا ، ولكن فى سنة ١٩٤٤ . حيث كانت الخاتمة قد أخذت تتضح للعيان ، أصبح لهذا التهريج مظهر يبعث على الهزل والضحك .

وهكذا فكرت فى أن أجعل موسولينى يغنى أغنية كانيو الشهيرة فى فى رواية «بلياتشو» دون تغيير حرف واحد، وإذا كان القارىء يعرف هذه الأغنية فسيرى أن كل عبارة فيها تكتسب فى هذه الحال مغزى جديدا قوى الدلالة :

هل أستطيع التمثيل ، على حين كل هذه الهواجس تحتدم فى نفسى ؟ إنى لم أعد أفهم شيئا مما أقول أو مما أفعل : ومع ذلك يجب على أن أمثل ! هل أنا إنسان ؟ كلا ، إنما بلياتشو ! هلم إلى الألوان والأصباغ والمساحيق ، فلقد دفع لك الجمهور الأجر ، وهم يريدون مقابل مادفعوه أن يضحكوا ...

وجعلت للأراجوز الذى يمثـــل موسولينى فكين متحركين ، وألبسته رداء البلياتشو التقليدى ، ولكن من لون أسود ، وعليه شراريب بيضاء ، كما جعلت له ذراعين طويلتين يمكن تحريكهما بواسطة عيدان رفيعة مخبأة داخل الرداء . وقد خبأت داخل الرداء كذلك أنبوبتين صغيرتين من المطاط تصلان إلى العينين وتلتحمان

عند نهايتهما فى أنبوبة واحدة ثبت فى طرفها رشاشة مملوءة بالماء ، حتى إذا ما بلغ البلياتشو نهاية الأغنية ، حيث يغادر مغنى الأوبرا عادة خشبة المسرح وقد انطلق من حنجرته صوت يجمع بين الضحك والنواح ، رأينا موسولينى يبكى كذلك ، ويذرف العبرات ، فتنطلق الدموع من عينيه ، وتتناثر إلى مسافة مترين على الأقل .

البروفات

ولقد اقتصرت فى حديثى هنا عن تطور وسائل التعبير تبعـا لمقتضيات الفكرة والمضمون ، على تناول عمل المخرج الذى هو فى أغلب الأحيان صاحب الفكرة ومؤلف الدور .

ولكن كل دور يحتاج ، بجانب عمل المخرج والمؤلف ، إلى تدريب وهذا من محض مهام الممثل .

ومن الصحيح أن التأليف والإخراج والتمثيل كلها عمليات مترابطة وثيقة العرى ، فعندما أفكر فى تأليف دور أو إخراجه ، أفكر فى الوقت نفسه بالرغم عنى فى طريقة تمثيله .

ولهذا السبب كان يحدث أحيانا أن أتمكن من عرض دور جديد فى اليوم التالى مباشرة من تجربته فى المنزل . ولكن هـذه الحالات نادرة الوقوع ، فالعادة أنى أصرف وقتا طويلا فى التدرب على تمثيل كل دور جديد . وأعنى بالتدرب هنا معناه الحرفى الذى يتعلق بالممثل

بعد الفراغ من كل شيء فيما يتعلق بالفكرة أو الموضوع أو شكل الأراجوز ، ويصبح همي ، بوصفي ممثلا فحسب ، تقمص الشخصية والإعراب عنها بمسلك الأراجوز وحركاته وطريقة الالقاء.

غير أن الممثل فى العادة يتدرب على دوره أمام المخرج الذى يوجهه ويدله على الأخطاء ويرشده إلى الصواب . ولكن لما كنت أنا نفسى أخرج وأمثل أدوارى فى آن واحد ، فقد كان على أن أتدرب وأراقب نفسى فى ذات الحين لتصحيح أخطائى بنفسى .

ويظن البعض أنى أقوم بتدريباتى أمام مرآة ؛ ولكن ليس هذا هو الواقع . فالتدرب أمام مرآة قد يساعد فى الحكم على التأثير العام ،ولكن يخشى منه أن يؤدى إلى تكبيل خيال الممثل بالأشكال المألوفة المعهودة.

على أنه من الخطأ أن يتصور أحد أنى أقوم بتدريباتى بمفردى ثم أعرض أدوارى بعد ذلك مباشرة على الجمهور ؛ فذلك لم يحدث قط . ولو كنت فعلت ذلك لكان مثلى مثل إنسان يتعلم حركات السباحة وهو فى غرفته ثم يتوجه رأسا إلى الاشتراك فى سباق بين سباحين ؛ ومما لاشك فيه أن هناك فنانين يستطيعون التدرب على أدوارهم على انفراد . وهذا يصدق بالأخص على الموسيقيين . فالعازف على البيان مثلا يستطيع أن يعزف لنفسه . ولكن اللاعب بالأراجوزات ليس فى وسعه أن « يلعب » لشخصه .

ولهذا السبب قلما أقوم بالتدريبات على انفراد ، فبعد صنع

الأراجوزات أضعها على يدى وآخذ فى التدرب على تحريكها لتمثيل الدور مستعيداً عباراته فى ذهنى . وهذه العملية لاتستغرق فى العادة أكثر من خمس عشرة أو عشرين دقيقة .

وبعد ذلك أدعو زوجتى للجلوس أمام الدريئة ومشاهدة ثمرة جهدى . وعندئذ أنطق بعبارات الدور مع تحريك الأراجوزات ، ولما كان لابد لى — فى هذا العرض الأول — من إيضاح هدفى ، فإنى أبدى شيئا من التحمس فى التمثيل .

ولكنه فى الواقع تحمس ضئيل جدا ، وذلك أولا لان الجمهور فى هذه الحالة يتألف من شخص واحد ، وثانيا لأن العرض يجرى فى غرفتى لا على المسرح ، وثالثا لأن الأمر يقتصر على مجرد التدرب على تمثيل الدور ؛ لا تمثيله فعلا .

وحاجتى إلى زوجتى فى هذه الحال لاتقتصر على كونى محتاجا إلى مشاهد ، فإنما أحتاج إليها أيضا باعتبارها ناقدة . ذلك أن زوجتى تشتغل بالتمثيل ، ثم إنها قد اشتركت معى فى إخراج العديد من الأدوار وهى لذلك تدرك إمكانيات الأراجوز على التعبير ، وفضلا عن ذلك فإنى أطلعها دائما على أفكارى لدى الأخذ فى إخراج أدوارى ، ولذلك يمكنها أن تحكم على مدى نجاح كل دور فى التعبير عن الفكرة الأصلية .

ولا أمضى فى العادة فترة طويلة فى هذه المرحلة من التدرب . فما

إن يتضح لى المنهج العام لحركات الأراجوز ، وأرى أن كل تمرين جديد لايعدو أن يكون تكرارا آليا للتمرين السابق ، حتى أتوقف عن تدريباتى ، إذ أن مجرد التكرار ليس فقط لايفيد ، بل هو ضار ، لأنه لايضيف شيئا جديدا ، وإنما يستنفد فقط حماس الممثل .

وبعد ذلك أدعو جميع أفراد أسرتى وأعرض عليهم الدور . ولاشك فى أن كونى أمثل الان أمام جمهور جديد يضاعف إلى حد ما من حماستى فى التمثيل .

ولما كنت قد أصبحت مدركا للتكوين العام لدورى ، فإنى أشعر بشىء من القدرة على الارتجال التى لا تتيسر إلا بعد أن تتضح أمامى معالم الطريق ، وأدرك منطق كل حركة من حركات الأراجوز .

وبعد عرض الدور على أفراد أسرتى أحاول الإفادة بكل مايوجه إلى من نقد ، فأهذب مايحتاج إلى تهذيب أو أغير الدور تغييرا كاملا ، وأبدأ من جديد .

وبعد ذلك يصبح من الضرورى لى أن أعرض الدور على شخص لايعرف عنه شيئا ؛ ويستطيع أن ينظر إليه لذلك نظرة موضوعية ، فأدعو أحد أصدقائى لزيارتى وأعرض عليه الدور لأرى مايكون له من وقع فى نفسه ، فيساعدنى ذلك فى الحكم حكما أدق على دورى .

وبعد تجربة الدور مع عدد من الأصدقاء ، تستبد بى الحاجة إلى

عرض دورى على مجموعة أكبر من المشاهدين ؛ فأدعو إلى بيتى طائفة كبيرة من الأصدقاء والمعارف ، وأجمع كل مافى بيتنا من مقاعد وأرصها صفوفا فى غرفتى ، حتى يشترك الجميع فى مشاهدة الدور وفى النقاش فى محاسنه وعيوبه بعد ذلك .

ومن الطبيعى أن حماسى فى التمثيل يزداد مع ازدياد عدد المتفرجين . فإذا أحسست وأنا فى هذه الحال أن عواطفى تنطلق بلا عائق أثناء التمثيل ، دون الشعور بأى تكلف أو اصطناع ؛ أدركت أن جهودى لم تذهب عبثا ، وأن ساعة العرض على خشـــبة المسرح قد أصبحت قاب قوسين أو أدنى ...

ولا يحسبن أحد أن جميع أدوارى الجديدة كانت تعبر سبيلها فى يسر خلال هذه المراحل حتى تصل إلى خشبة المسرح ؛ فكثيرا مايحدث أن أتوقف فى إحدى هذه المراحل ؛ إذ يتضح لى أن هناك عيبا مافى التأليف أو الإخراج ، وأنه من العبث أن يحاول الممثل التغلب على هذا العيب بلباقته ومهارته . وهكذا يصبح من الضرورى إما مراجعة الفكرة فى مجموعها ، أو إعادة تأليف الدور ، او تغيـــير شكل الأراجوزات ، أو استبعاد الدور بأكمله بالرغم مما قد يشتمل عليه من نواح ممتعة .

ولكن حتى حينما يمر الدور بسلام خلال جميع مراحل التدريب ،

ويفوز برضا الأصدقاء ، فليس ذلك كافيا لضمان نجاح الدور . وإنما يتقرر ذلك فى الحفلة الأولى التى يعرض فيها المشهد على جمهور عام . وإن الأمر ليتطلب عدة حفلات حتى يتم تشذيب الدور وصقله . ولدى عودتى إلى المنزل بعد إحدى هذه الحفلات الأولى ، أشرع فورا مع زوجتى فى إعادة تمثيل الدور لتنقيح أو تقوية الأجزاء التى دل رد فعل الجمهور على أنها تحتاج إلى تهذيب .

ولقد وصفت فيما تقدم أسلوبى الخاص فى التدرب على الأدوار ، وهو فى جميع مراحله يقوم على تجربتى العملية لا على منهج نظرى أستند إليه ، ولكننى بعدما سردت الآن هذه المراحل فى ترتيبها المنطقى ، وذكرت مايحدث فى حال النجاح وما يحدث فى حال الإخفاق ، انتهى بى الأمر إلى استخلاص قواعد عامة يمكن تطبيقها على أى نوع من الأدوار . وهذه القواعد تتعلق أساساً بكيفية نفخ الروح والعاطفة فى عملية الأداء .

والعاطفة هى بمثابة الدماء التى تبعث الحياة فى الدور ، ولكى تجرى هذه الدماء وتنبض نبضاً طبيعيا لابد أن تتدفق فى جميع أوعية الدور وشرايينه . والتدريبات هى فى جوهرها عملية تشكيل هـذه الأوعية وإعدادها ، أى الاتجاه الذى ستتدفق فيه عواطف الممثل . فإذا لم تعد هذه الأوعية إعدادا حسنا ، وإذا لم تتسع لجريان الدماء ، انفجرت الأوعية وتناثرت الدماء ، ولم تعد عواطف الممثل تتدفق داخل شرايين

الدور ، وعندئذ ترتد إليه وتصبح تعبيرا عن عواطفه هو لا عن عواطف الشخصية التي يمثلها ، وتتحول بذلك إلى نوع من الهستيريا أو إلى صورة من صور التمثيل المصطنعة المحفوظة .

وقد قالت لى كسينيا كوتلوباى ذات مرة إن الممثل لايستطيع التمثيل إلا أمام جمهور ، وإنه من الخطأ محاولة التمثيل أثناء التدريب . ولقد احتجت إلى سنوات عدة كى أفهم ماتعنيه ؛ فالجمهور هو وحده الذى يتيح للمثل ان يفتح عيون العواطف التى ينطوى عليها الدور ، حتى لو كانت الشرايين قد اعدت جميعها من قبل .

ومرحلة التدريب هى تلك التى يتم فيها بالتدريج اعداد الشرايين وتوسيعها ، كما يتم فيها فى الوقت نفسه تفجير العواطف وإبرازها ، وليس من الممكن أن تتدفق العواطف تدفقا قويا إلا بقدر ماتكون الشرايين قد هيئت لاستقبالها .

وعندئذ فقط يصبح للتدريب معنى ، ويتسم بالصدق . ولابد للممثل أن يتعود بالفعل صدق العاطفة فى أثناء مرحلة التدريب .

بعد مضى عشرين سنة

ليس من اليسير دائما أن يتم لك تحقيق فكرة دارت بخلدك عن موضوع جديد أو أسلوب جديد من أساليب التعبير ، لأن التوصل إلى الشكل الذى يحقق الفكرة ليس دائما بالأمر الهين .

ولقد أخفقت فى الكثير من مشروعاتى ، وكان لهـــذا الإخفاق أسباب شتى ، غير أنه من الأمور التى استرعت نظرى أن الفكرة ما إن تولد حتى يصبح من المتعذر وأدها .

ولعلك لاحظت أيها القارئ أنك عندما تكون بصدد التحدث عن شىء معين ، ثم يقطع حبل حديثك طارئ من الطوارئ ، كجرس التليفون مثلا ، تشعر طوال مدة انقطاعك عن الحديث بشىء ينهش فى صدرك ، فلا تهدأ نفسك حتى تعود إلى تذكر ما كان يجرى فى ذهنك ، وتستأنف حديثك .

وإنى لأشعر بشىء من هذا القبيل عندما أخفق فى مشروع من مشروعاتى ، فأضطر إلى الانقطاع عنه . وقد يستمر هذا الشعور بأن هناك شيئا مالم أنجزه سنوات عدة . وحتى حينما أنقطع عن التفكير فيه ؛ فإنه لايلبث بعد زمن قصير أو طويل أن يساورنى ويلح على ذهنى ، وفى وسعى أن أذكر العشرات من الأمثلة على ذلك ، ولكننى أكتفى بذكر أحدها ، وهو آخرها .

كنت من عشرين سنة خلت قد حاولت عبثا إخراج دور موضوعه « إعادة الشباب » . وقد تحدثت عنه فى الفصل الخاص بالمسرحيات المنزلية ، وشرحت أسباب الإخفاق ، وحاولت تحليل ما كان ينبغى فعله لنجاح الدور .

ويبدو أن حديثى عن هذا الدور قد كان كافيا لكى يثير فى نفسى ذلك الشعور المنغص بأن هناك عملا لم أنجزه، وهكذا لم أستطع الكف عن التفكير فى هذا الدور طوال انهماكى فى كتابة الفصول التالية .

وأخيرا دعوت صديقى الشاعر ميخالكوف أن يأتى من جديد لزيارتى ؛ وشرحت له مشاهد الدور مستعينا بما كان فى متناول يدى من أراجوزات ، وسهرنا طول الليل نعمل حتى انتهينا إلى سيناريو جديد، ولم نغير شيئا فى صورة الطبيب او فى صورة المريض او فى فكرة استبدال الرءوس ، كل ما فى الأمر أن الطبيب يستبدل برأس المريض رأس ابن آوى . وهكـــذا أصبح للدور مغزى سياسى ملىء بالسخرية اللاذعة .

ولست أعلم هل كان الدور — فى شكله الجديد — سوف يفوز بالنجاح أو يمنى بالإخفاق ؟ فالجمهور هو وحده القادر على الفصل فى هذا الأمر ...

الفصل الرابع عشر

الاتصال بالجمهور

لقد تحدثت فيما سبق عن أدوارى ، وعن نشأتها وإخراجها ، ولكن الهدف الذى كانت ترمى إليه كل جهودى فى نهاية الأمر هو عرض هذه الأدوار على الجمهور ؛ فينبغى إذن أن أتحدث الآن عن اتصالاتى بهذا الجمهور ، وإلا كان وصفى لحرفتى ناقصا مشوها .

داخل حدود الزمن

وسأبدأ بوصف المشاعر التى يثيرها هذا النوع من الاتصالات فى نفس الممثل ، وهى مشاعر يختص بها الممثل دون غيره من رجال الفن كالأديب أو المهندس أو المصور مثلا

فعندما يؤلف المؤلف كتابا ، إنما يؤلف « للمستقبل » ، وهو يعلم أن كتابه سوف يعيش من بعده ، وقد يجد من يقرؤه حتى بعد مئات السنين ، كما يقرأ هو الآن تولستوى وبوشكين وليرمونتوف وشكسبير ودانتى وأرسطفانوس وهوميروس . وإنه ليعلم كذلك أن شيئا من حياته هو سوف يخلد فى أثره الأدبى ، كما أعلم أنا الآن أن فردا ما — فى

مكان ما — سوف يقرأ كتابي هذا بعد مماتي ، وربما سيجد فيه شيئا يهتم له ؛ وكما أعلم أن هذه الجملة التي كتبتها سوف يمتد بها العمر أطول مما سيمتد باليد التي سطرتها .

وعندما يعكف المهندس ، مزودا بأدواته الهندسية ، على رسم الأعمدة والشرفات والأبواب والنوافذ ، فإنه يفكر في المنزل الذي سوف يبنى في أحد الشوارع ، والذي سيظل قائما بعد ممات مهندسه ، وهو لاشك يأمل أن التصميم الذي وضعه سوف يروق في أعين الناس حتى مرور المئات من السنين ، كما نعجب نحن اليوم بمباني راستريلي وبازينوف وكازاكوف ، وكاتدرائيات نوفجورود ، وأبراج الكرملين

فالمهندس والكاتب والمصور يخلدون أنفسهم في آثارهم ، ولكن ليس هذا هو شأن الممثل ؛ فهو لا يعيش إلا في الحاضر ، بل في اللحظة الحاضرة .

ذلك أن العمل الفني الذي يخلقه الممثل لايتجسم في مادة تبقى على مر الزمن ، وإنما هو حركة تبدأ عندما يظهر الممثل على خشبة المسرح وتنتهي عندما يسدل الستار ، وبعدئذ لايصبح لهذا العمل الفني أي وجود — سواء أكان دوراً في رواية أو أغنية أو رقصة — إلا في ذاكرة أولئك الذين قدر لهم أن يشاهدوه .

وقد يعزز هذه الذكرى مقال ينشر أو كتاب يوضع في فن هذا الممثل ، ولكن مهما تكن قيمة المقال أو الكتاب ، فإنه لايمكن بأية

حال أن يعوضنا عن الممثل وعمله الفنى ، كما أن وصف وليمة لا يمكن أن يعوضنا عن وجبة ولو متواضعة نحظى فعلا بتناولها .

على أنه إلى جانب هـــذه الخصيصة الجوهرية التى تتسم بها مهنة الممثل ، ونعنى أن فنه يتلخص فى حركات تقع فى لحظات بعينها ، فإن هذه المهنة مقيدة فى جملتها بحدود الزمن ؛ فقلما يحدث أن يستمر ممثل فى مزاولة مهنته حتى نهاية أيامه ، وكثير من الممثلين الذين قد يعتقد عامة الناس أنهم قد ماتوا من زمن طويل ، ظلوا فى الواقع على قيد الحياة ، وقد يتاح لك مقابلتهم صدفة فى أحد الشوارع أو فى عربة من عربات الترام ، غير أنهم ، بالرغم من كونهم على قيد الحياة ، لم تعد لهم قدرة على التمثيل ، بعدأن نالت الشيخوخة من قوة أيديهم وأقدامهم وأبصارهم وحناجرهم .

وأقصر الأعمار الفنية هى أعمار راقصات الباليه ؛ فسن الخامسة والثلاثين أو الأربعين يعتبر من الوجهة الفنية سن الشيخوخة ، بل قد يكون أحيانا ميعاد أفول نجومهن ، ولقد تمضى الراقصة من الأعوام فى الدراسة والتمرين أكثر لما تستغرقه حياتها العملية .

وبعد راقصات الباليه يأتى المغنون ، ثم يتلوهم الممثلون وبخاصة منهم أولئك الذين لاتتسع مواهبهم لتمثيل شخصيات الشيوخ والعجائز .

وربما لاينضج فن الكاتب أو المثال أو المهندس أو المصور إلا فى سن الشيخوخة ، كما كان هو الحال بالنسبة لتولستوى وجوركى وربين

ورمبران وليوناردو دافنشى ، ولكن هل يمكن أن نتصور مغنيا فى سن الثمانين يغنى دور لينسكى فى رواية يفجينى أو نيجن ، أو ممثلة فى سن الستين تمثل دور غانية حسناء ؟

وإنه لمن المؤلم للممثل أن يأفل نجمه وهو لم يزل فى عداد الأحياء ، وليس من شأن ذكريات الماضى السعيد ، وما يحفظه من هذا الماضى من آثار ، أن تعزيه عما فات من مجد ، وأكاليل غار ، وإنما من شأنها على العكس أن تثير أحزانه وتحرك أشجانه .

ولست أعلم كم من الأعوام سأستمر فى التمثيل . ولست أعلم متى ستنفد طاقتى ، وتخمد جذوة مواهبى ، ولكنى أعلم أن هذا سيحدث إن عاجلا أو آجلا ؛ ومع أنى لا أرغب أبداً فى هجرة المسرح أو فى أن أكتب رثائى بنفسى ، فإنى أحب أن أنتهز هذه الفرصة للإعراب عن فرط سعادتى لكونى اخترت احتراف فن الأراجوز ، ولأنه قد أتيح لى مزاولة هذا الفن كل تلك السنين الطوال . ولا يحزننى أن حياتى الفنية سوف ينتهى أجلها فى يوم ما ، وليس ذلك لمجرد أنه قد أصبحت لى بالفعل مهنة أخرى بوصفى مخرجا ومديرا لمسرحى ، ولكن لأنى لا أرى أن هناك ما يدعو إلى الأسى بسبب ما تختص به مهنة الممثل من قصر الأجل ؛ فهذه الصفة ترتبط بطبيعة المشاعر التى تختلج بها نفس الممثل إبان عملية الخلق المسرحى ، وهى مشاعر ينفرد بها الممثل دون غيره من الفنانين ؛ فالمصور مثلا حين يرسم ، لا يحسب حسابا للدقائق

والساعات ، بل لقد تمضى أيام أو شهور بأكملها قبل أن ينجز رسماً أو لوحة . وعندما يكتب الأديب ، قد تمضى دقائق أو أسابيع أو شهور بين كلمة وأخرى أو بين جملة وجملة أو بين فصل وفصل ، والمجلد الذى لا يستغرق من القارىء غير بضع ساعات ، قد يستغرق من كاتبه سنوات عدة ؛ إذ ليس هناك أية نسبة زمنية معينة بين التأليف والمطالعة . أما فى ميدان المسرح ، فإن التمثيل والمشاهدة يقعان فى آن واحد ، ويسيران جنبا إلى جنب خطوة خطوة من اللحظة التى يظهر فيها الممثل على خشبة المسرح حتى يسدل الستار ، لأن فن الممثل لا يتجسم فى مادة ، ولا يتبدى إلا فى عملية الخلق ذاتها ، أى فى زمن بعينه ، أصبح من المحتم أن يكون هذا الزمن مركزاً على نحو لا يعرف فى أى فن آخر .

فزمن الممثل لا ينقسم إلى ساعات ودقائق وثوان ، بل إلى أجزاء من الثانية ، وكل جزء منها له قيمته حتى حين يصمت الممثل ، ولا تقل نفاسته عن المليجرام من مادة الراديوم . .

ووسائل التعبير عند الممثل — أو ما نسميه بالحركة والإلقاء — لا تنجح فى خلق الدور إلا عندما تبلغ من الضبط فى التوقيت بحيث يصعب قياسها حتى بأدق الكرونومترات : إن ثلاثين دقيقة يمضيها مصور أمام لوحته ، أو مؤلف أمام مكتبه ، لا يمكن أن تقارن على أى شكل من الأشكال بالثلاثين دقيقة التى تمضيها راقصـــة الباليه على خشبة المسرح ، أو بمشهد نراه بين ياجو وعطيل ؛ فهناك اختلاف جوهرى

فى احتشاد القوى وشدتها ؛ ولهذا السبب فى مدتها .

إن ثلاث دقائق لا تعنى شيئا بالنسبة للكاتب ، بل لعلها لا تكفى مجرد التفكير فى هذه الجملة القصيرة التى كتبتها الآن ، ولكن هذه الدقائق الثلاث تعتبر عند الممثل عمرا بأكمله ؛ فهى تعادل مثلا ضعف الزمن الذى استغرقه منى تمثيل أغنية جريشانينوف بوساطة قطعى ؛ وهكذا نرى إلى أى عدد من أجزاء الثانية ينبغى تقسيم الدقائق الثلاث فى فن الممثل ، وكم من الأشياء يمكن حشدها فى هذه البرهة الوجيزة من الزمن .

لحياة الممثل الفنية هى من الجيشان والزخر والامتلاء بحيث لا يمكن قياسها — مهما بلغ قصر أجلها — بالمقاييس الزمنية المعتادة ، غير أن سعادة الممثل إنما تكمن فى هذا الزخر والجيشان .

إن حياة الممثل على خشبة المسرح تخضع لمقياس دقيق غاية الدقة فى حساب اللحظات ؛ فهو لا يستطيع ان يفصل كما يشاء كلمة عن كلمة أو عبارة عن عبارة ؛ لأنه مقيد بطبيعة العبارة وفحواها ووقعها العاطفى وما يقترن بها من حركة وعمل .

ولكن بالرغم من تقيد الممثل بأحكام الزمن فإنه يشعر بأنه هو السيد المسيطر على هذا الزمن ، ولا يحس بأى ضيق أو حرج داخل حدود الدقائق الثلاث التى يؤدى دوره فى أثنائها ، بل إنه ليحس بنفسه حرا طليقا كما لو لم يكن للزمن حدود .

وهذه الصفة الخاصة للزمن ، التى يعرفها جميع الممثلين ، لأنها خصيصة من خصائص فن التمثيل ، تشتد نوعاما على خشبة مسرح الكونسرتو[1]: ففى المسرح المعتاد يكون للممثل مساعدون . الممثلون الآخرون والإضاءة والديكور ونحو ذلك ، أما على خشبة الكونسرتو فالفنان يؤدى دوره بمفرده فى معظم الأحيان ، وعشر الدقائق أو الخمس عشرة دقيقة المخصصة له هى ملك له وحده ، وأعين الجمهور كله ، مهما يكن عدده ، تتجه إليه دون غيره ، وآذانه لا تسمع غير صوته وليس فى وسعه أن يعتمد إلا على شخصه : فهو لا يشاركه أحد فى دوره ، وليس هناك ديكور يسنده ؛ وهكذا يصبح الزمن أشد تركزا ، والإحساسات أشد احتشادا . وذلك « الحوار » الصامت مع الجمهور الذى تحدثت عنه فى « دروس من المسرح الإنسانى » يلمسه الممثل هنا على نحو أقوى ، فيشعر بقدر أكبر من المسئولية .

وإنى لأشعر بهذه المسئولية بمجرد ظهورى على خشبة المسرح وسط الأنوار الساطعة ، حيث أحس بآلاف العيون مسلطة على شخصى ، وهو شعور أقوى وأحد وأشد هولا من الشعور المماثل الذى يساور الممثل على خشبة المسرح المعتاد .

---

(١) المقصود بمسارح الكونسرتو نوع من الملاهى يقتصر فيها الأمر على عرض فصول متنوعة من الموسيقى والغناء والرقص والأراجوز ونحو ذلك .

وثمة شيء آخر ؛ فإن شعور الممثل المعتاد فى أثناء تأدية دوره للمرة العشرين أو الثلاثين لايقل رهبة عن شعوره فى الليلة الأولى ؛ لأنه يمثل فى كل مرة أمام جمهور جديد ؛ على أن هذا الأمر إنما يصدق صدقا أكبر على ممثل الكونسرتو ؛ لأن هذا الممثل ينتقل من مسرح إلى مسرح ؛ وعلى ذلك فهو لايمثل فقط فى كل مرة أمام جمهور جديد ، وإنما يمثل أيضاً فى أمكنة مختلفة ؛ وهكذا يشعر فى كل مرة كأنه يمثل دورا جديدا ؛ ذلك أن حجم المسرح فى ذاته يؤثر فى نوع الأداء ؛ فمن المستحيل مثلا أن يتسنى لى تأدية دور « هابانيرا » فى القاعة الكبرى بكونسرفتوار موسكو — بجميع تفاصيله الدقيقة فى الحركة والإلقاء — مثل تأديته فى ناد يتسع لمائتين أو ثلثمائة مشاهد على الأكثر .

ولقد اضطررت أحيانا إلى عرض أدوارى فى أمكنة غير معدة على الإطلاق لهـــذا الغرض ، كسطح سفينة أو براح فى غابة على جبهة القتال ، بل لقد تصادف أن اتخذت ظهر سيارة نقل مسرحا للتمثيل .

أضف إلى ذلك أن الجمهور — إلى جانب أمكنة العرض — قد يختلف نوعه اختلافا كبيرا من حفلة إلى اخرى . وقد يحدث فى ايام الأعياد ، مثل ايام الاحتفالات بثورة اكتوبر أو اليوم الأول من مايو او يوم عيد الجيش الأحمر ، ان اضطر إلى إقامة عدة حفلات فى اليوم الواحد ، وكل منهـا أمام جمهور مختلف : فأمثل مرة امام طلبة الجامعة ، ثم انتقل إلى كلية السلاح الجوى ، وبعد ذلك اقيم حفلة للعاملات

فى أحد المصانع ، ثم أعود للتمثيل أمام جمهور يتألف من الأساتذة والعلماء ، وأخيراً أتوجه بأرجوزاتى إلى دار الفنانين للمساهمة فى احتفالات الممثلين السينمائيين .

ولو أننى أخذت معى جهازا لتسجيل الصوت ، وسجلت أحد أدوارى فى كل من هذه الحفلات ، لتبين بوضوح أنه ليس هناك تسجيل يماثل الآخر مماثلة تامة ، وأن ثمة اختلافات فى قوة الصوت . وفى طول الجمل والوقفات وفى لهجة الإلقاء ، وفى ردود فعل النظارة ، حتى لو كان هذا الدور قد قوبل بالإعجاب فى جميع هذه الحفلات .

ولا ترجع هذه الاختلافات إلى أننى قد قصدت عمداً تغيير طريقة الأداء تبعا لنوع الجمهور ، فهى تحدث تلقائيا ودون تعمد استجابة لنوع الاتصال الذى ينعقد بينى وبين هذا الجمهور .

ومن الصحيح أنى لا أستطيع أن ألاحظ أنا نفسى هذا الاختلاف فى أسلوب الأداء ، ولكنه يتضح لى عندما أراقب غيرى من الممثلين . ولست أتحدث هنا عن التباين فى مدى إتقان التمثيل الذى يمكن أيضا أن يحدث ، ويتوقف فى معظم الأحيان على رد فعل الجمهور ، وإنما أتحدث عن الاختلاف فى الأسلوب عندما لا يقترن ذلك باختلاف فى مستوى الأداء . وأظن أنه كلما زاد حظ الممثل من الموهبة ، تضاءلت لديه الاختلافات فى مستوى الأداء ، واتسع لديه فى الوقت نفسه مجال التنويع فى أساليب الأداء .

ولقد أتيح لى مرات عدة أن أسمع ڤاسيلى كاشالوف فى حفلات الكونسرتو ، فكان إلقاؤه رائعا فى كل مرة ، ولكن على نحو آخر . كان لصوته فى كل مرة رنين مختلف ، كما كان يختلف أيضا أسلوبه المذهل فى إلقاء كل جملة ، وفى إثارة الصورة البصرية التى تقترن بها . ويخيل إلى المرء أن كاشالوف لايتحدث فحسب ، وإنما يفكر بصوت مرتفع ، وأن ما يقوله ليس إلا جزءا مما يبصره بعينه الباطنة ؛ ولذلك فإن الجمهور لايصغى إليه فحسب ، وإنما يكاد يبصر ما يتحدث عنه : فعندما يروى مثلا قصة تولستوى : « البعث » ، يرى الجمهور بوضوح القطار الذى يحمل نخليودوف ، والرصيف الخشبى ، وكاتيوشا ماسلوڤا وهى تجرى على هذا الرصيف .

وكثيراً ما أشترك فى حفلات يساهم فيها عدد آخر من الممثلين والفنانين ، وهم فى العادة من الزملاء الذين أعرفهم جيد المعرفة لكونى قد شاركتهم فى التمثيل عشرات المرات بل المئات خلال السنوات الماضية ؛ ومع ذلك فإنه ليطيب لى فى معظم الأحيان أن أقف فى أحد أركان المسرح لمشاهدة أدوارهم ؛ وليس ذلك فقط عندما يظهر ممثل جديد غير معروف من قبل ، ولكن — على الأخص — عندما يقوم أحدهم ممن أعجب بهم إعجابا شديدا بتأدية دور مالوف أتيحت لى رؤيته من قبل عدة مرات .

وإنه ليلذ لى سماع صوت ڤاليريا بارسوڤا الرائع ، وأسلوبها الدقيق

المرهف فى الغناء ، ولقـــد سمعتها تغنى أغنية « العندليب » (تلحين اليابييف) مرة فى نادى العمال ، ومرة ثانية فى قاعة الأعمدة بدار الاتحادات ، ومرة ثالثة فى دار الأوبرا بصوفيا ، فكانت فى كل مرة تغنى بأسلوب جديد . ولقد كانت فذة حقا فى الحفل الذى أقيم تكريما لإيفان موسكفين ، عندما أقبلت على الممثل الشيخ ووضعت يديها على كتفيه ، وغنت أغنية « العندليب » وكأنها توجه كل نغمة وكل كلمة فى الأغنية إلى موسكفين وحده ؛ ومع ذلك فقد كان كل من فى القاعة يسمع بوضوح كل نغمة وكل كلمة من كلمات الأغنية .

وقد اختصت رينا زليونايا التى تتقمص شخصية الأطفال ، بسرد الأقاصيص والحكايات القصيرة وإنشاد الأشعار ؛ ولا يقتصر فنها على براعتها فى تقمص شخصية الأطفال وتقليد لهجاتهم فى الحديث والإنشاد ؛ فليس ذلك بالأمر العسير ؛ ولكننى لم أر قط من يضارعها فى إظهار نفسية الطفل بمثل هذه الرقة التى تحمل الجمهور على التعلق أشد التعلق بهذا المخلوق الصغير .

ومع أن حكايات رينا زليونايا تثير الضحك دائما ، فإنها تتطلب من الجمهور قدرا كبيرا من الانتباه وتركيز الفكر ؛ لأن كل حكاية من حكاياتها هى بمثابة لوحة فنية دقيقة التفاصيل فى محاكاة أساليب الأطفال وأحوالهم .

على أن استرعاء انتباه المشاهد ليس دائما بالأمر الهين ؛ إذ كثيرا

ما يكون على الممثل أن يتغلب أولا على الجو العاطفى الذى خلفه دور سابق . وفى الأعياد والمناسبات الخاصة ، كثيرا ما تشترك فى حفلات الكونسرتو فرق كبيرة العدد كفرقة الغناء والرقص المنتخبة من رجال الجيش الأحمر ، أو فرقة الرقص الشعبي التى يديرها مويزييف ؛ فليتصور القارىء المشهد الختامى لرقصة تقوم بها هذه الفرقة ، ولتكن رقصة أوكرانية شعبية ؛ إن خيال مويزييف الذى لا ينضب له معين فى فن الإخراج ليخلق فى كل لحظة أشكالا وتنسيقات وتوقيعات مبتدعة ؛ هـــذا بالإضافة إلى الملابس الزاهية الألوان ، والدورانات المذهلة السرعة ، والحركات المحتدمة ، ووقع الأقدام الشبيه بضربات الطبول ، وموسيقى الأكورديون العارمة الأنغام . وينتهى المشهد بتصفيق الجمهور فى حماس ، ثم هتافات الإعجاب : « برافو ! برافو ! » و « أعد ! » ، وفى كل مرة تعود فيها الفرقة إلى الرقص ، ترقص على نحو أبدع وأشد احتداما . . .

ثم يسدل الستار ، وبينما يعد المسرح لدور آخر يقدم المعلن للجمهور الممثلة رينا زليونايا ، فتقبل الممثلة ، وتقف أمام الستار . إنها لتبدو شيئا صغيرا ضئيلا بعد تلك الرقصة الشعبية التى لم تزل مشاهدها الفتانة وأنغامها الرائعة ماثلة فى أذهان المشاهدين ، حتى ليصعب على المرء أن يتصور أنه من الممكن أن يصغى إليها هذا الجمهور ، فضلا عن أن يفهم ما تقول ...

وأقف أنا فى ركن جانبى لأرقب عن كثب تلك العمليه المعقـــدة المذهلة التى تتوصل بها الممثلة إلى الاستيلاء على انتباه الجمهور ، هـذا الجمهور الذى يبدو أول الأمر معرضا عنها كل الإعراض ، غير أن رينا زليونايا تستطيع أن تعتمد على سلاحين فى هذه المعركة التى تخوضها من أجل استرعاء الأسماع والأبصار ، وهما حب الجمهور لهـا من ناحية ، وموهبتها الفائقة وبراعتها الفذة من الناحية الأخرى .

إنها لتنطق بعباراتها الأولى فى أناة وتدقيق شديد ، وكذلك تراعى الدقة المتناهية فى إيماءاتها وحركاتها ، فلا يلبث الجمهور أن يلتى إليهـا بسمعه ، ويخيم السكون ، وتتحول الأنظار جميعا إلى هذه المرأة الضئيلة القد ، فتصبح محور الاهتمام . ويخيل للمرء عندئذ أن القاعة الواسعة قد انـكمشت ، وأن صوت الممثلة قد ارتفع ، مع أنها فى الواقع لم تغير لهجتها : وعندئذ لا تسمع بوضوح كل كلمة تقولها فحسب ، بل كل آهة وكل زفرة .

وبعد رينا زليونايا يظهر ڤلاديمير خنـكين ، فأمكث متربصا فى مكانى بالرغم من أنى أعرف جميع حكاياته : وذلك لأنه يلذ لى دائما أن أشاهد طريقة خنـكين فى تعديل هذه الحكايات تبعا لمقتضى الحال .

وموهبة خنـكين تكمن فى قدرته على التمازج التـــام مع الجمهور ؛ إذ يخيل للشاهد أنه لا يمثل أو يتلو قصة كتبها غيره ، وإنما هو يروى

قصة كان هو بطلها ، ولم يفكر فى رواية هذه القصة إلا ساعة ظهوره على خشبة المسرح .

وبالرغم من أنه لايرتجل إلا فيما ندر ، فإنه ليبدو كأنه يفعل ذلك على الدوام ؛ لأن لهجته فى الحديث تتوقف على رد فعل الجمهور ، وكأنه يرد عليه بدوره ؛ ثم إنه لايوجه حديثه إلى هذا الجمهور بوجه عام ، ولكن لأفراد بعينهم من بينه : فتارة يتحدث إلى زوجين فى الصفوف الأمامية ، وتارة إلى فريق من الطلبة يجلسون فى إحدى الشرفات ، وتارة ثالثة إلى مقصورة ، وتارة رابعة إلى رجال المطافىء الواقفين على الجانبين وقد استغرقوا فى الضحك .

وإن حيوية خنكين المتدفقة وحساسيته المرهفة لوقع حديثه فى نفوس الجمهور ، و« راداره » الذى لايخطىء التقدير أبدا ، كل هذا يضفى على أدواره طابعا خاصا تنفرد به .

تصور لاعب تنس يقف بمفرده فى وجه مائة خصم دفعة واحدة . فهو كلما أرسل كرة فوق الشبكة ، تلقى مقابلها عشرات من الجهة الأخرى ومع ذلك يفلح فى ردها جميعا دون استثناء ... هذا هو ما يفعله خنكين فى أدواره . .

فهو يلقى عبارة على أسماع الجمهور ، ويتلقى على الفور رد فعل كل فرد من الأفراد الذين يتألف منهم هذا الجمهور ، ولايخطىء فى رد أية كرة

كرة ؛ بل لو حدث أن سمع لباب صرير ، ما فاته أن يرد عليه بلفتة ، أو برفع حاجبه فى دهشة .

ولا يؤخذ خنكين أبدا على غرة ؛ فهو يحول كل استجابة من طرف الجمهور إلى حوار ، ويدخل هذا الحوار فى نسيج قصته . وقد رأيته مرة يمثل فى حفلة أمام فرقة المسرح الذى يعمل هو فيه بنفسه : لقد أقبل كعادته بخطواته المهرولة ، وتوسط خشبة المسرح ، ثم ألقى نظرة خاطفة على الجمهور بأسره . وكنت أعلم معنى هذه النظرة ؛ فالجمهور الذى أمامه جمهور صعب المراس ؛ إذ هو يتألف من أناس يعرفونه حق المعرفة ، ومن أصدقاء وزملاء شاركوه فى التمثيل عشرات المرات ؛ ولاشك أنه سيكون من الشاق جدا عليه أن ينافسهم فى « لعبة التنس » ، ولكن خنكين لم يفسح لى وقتا للتفكير فى هذا الأمر ؛ فقد رأيته يبتسم ابتسامة خفيفة لشخص ما فى الصف الثالث ، فكان ذلك كافيا لكى يحمل أولئك الجالسين فى الصفين الأول والثانى على إدارة رءوسهم لرؤية ذاك الذى يحييه ، وفى هذه الأثناء كان خنكين يوجه نظرته إلى شخص آخر يجلس على أحد الجانبين ، فلا يلبث أن يوجه الناس أبصارهم ناحيته ؛ وهكذا بدأت « مسابقة التنس » بالفعل ؛ وما إن شرع خنكين فى الحديث حتى أدركت أنه لم يعد هناك ما يخشاه من المسابقة الممتعة التى يخرج منها خنكين منتصرا على الدوام ، ويخرج منها المهزومون دائما منشرحى الصدور . . .

وفى وسع الممثل تنويع أساليب الأداء حتى حينما يكون مقيدا بلحن موسيقى معين . وإنه ليلذ لى دائما أن أشاهد الراقصتين أنا ريدل وميخائيل خروستاليوف ، وكيف أنهما يوسعان خطواتهما وحركاتهما عندما يرقصان على خشبة المسرح الفسيحة فى قاعة تشايكوفسكى ، وكيف أن هذه الخطوات والحركات تتقارب وتزداد حسنا عندما يرقصان على خشبة المسرح الصغيرة فى دار الممثلين .

ولم أتحدث عن كل هذا لأنى أرغب فى الإشادة بقدر زملائى ومواهبهم ، وإنما لأتخذ منهم مثالا لإيضاح تجارب الممثل المتنوعة الفذة فى كل مرة يقوم فيها بتأدية دور . وإذا كان فى وسعه أن يغنى الأغنية نفسها ، أو يمثل الدور نفسه ، أو يرقص الرقصة نفسها عشرات المرات ، فإنما يرجع الفضل فى ذلك إلى هذا التنوع فى الأحاسيس والتجارب .

ولست أدرى كم من الناس قد أتيح لهم رؤية أراجوزاتى خلال آلاف الحفلات التى شاركت فيها منذ احترفت مهنة التمثيل ، ولكننى أظن أن هذا العدد يفوق المليون بكثير ، ويضاف إلى هؤلاء أولئك الذين رأونى على الشاشة البيضاء .

على أنه مهما يكن من عدد المرات التى أديت فيها دورا بعينه ، فإنى لم أشعر قط بالملل أو السأم ؛ وذلك لأننى كنت فى كل مرة أؤدى الدور تأدية جديدة .

وما دام الدور يفوز بإعجاب الجمهور ، فلا يمكن أن يثير فى نفسى أى إحساس بالسأم ؛ إذ أن ذلك يناقض طبيعة الممثل وطبيعة مشاعره.

إن البهجة التى يثيرها اتصال الممثل بجمهوره لهى بهجة عظيمة ، وإنى لسعيد لكونى قد خبرت هذه اللذة مرات لا تحصى .

الحفلات الأولى

على أن ذلك لا يعنى أننى لا أعرف كذلك مرارة الإخفاق . . . والإخفاق حتى إن كان ضئيلا هو بالنسبة لأى ممثل — مهما يكن شأنه — بمثابة جرح لا يلتئم سريعا ، ولا يبرأ منه دون مشقة ؛ أما حين يكون الإخفاق عظيما ، فإن الممثل ليخرج منه مريضا مهيض الجناح .

واقد قدر لى أنا أيضا أن أجرع هذه الكأس المريرة ، وأن أقاسى الإخفاق ، غير أن ذلك لم يفلح قط فى النيل من الإحساس بالغبطة الذى أثارته فى نفسى معظم اتصالاتى بالجمهور : لقد كنت سعيدا طوال الخمس والعشرين سنة التى قضيتها حتى الآن فى عملى بالمسرح ، وهى سعادة تشبه تلك التى تقترن بزواج موفق ، عندما يستمر الحب الذى يشعر به المرء فى اليوم الأول مدة ربع قرن من الزمان .

على أنه من العسير أن أحدد التاريخ الذى تم فيه هذا « الزواج » ؛ فقد ذكرت أن « قصة غرامى » بالآراجوز قد بدأت على غير وعى

منى ، وهذا هو ما يحدث غالبا فى قصص الغرام الحقيقية ؛ ففى أول الأمر يشعر اثنان بمجرد الرغبة فى « الدردشة » معا ، ثم تستبد بهما الرغبة فى رؤية أحدهما الآخر من حين لآخر ؛ ولا تلبث « الدردشة » أن تتحول إلى حديث جدى يدور حول حياة كل منهما وعمله ؛ وسرعان ما يصبح التقابل أمرا لا غنى عنه ، والفراق أمرا لا يحتمل ؛ وهكذا يتأكد الحب ، وبعدئذ تتحول المقابلات إلى حياة مشتركة ، وهذا هو الزواج . . .

وذلك هو ماحدث لى : فقد كنت بادىء الأمر أقنع « بالدردشة » مع أراجوزاتى ، ثم استطال حبل الحديث بيننا واتسعت موضوعاته ، فأخذت تقصر فترات الفراق حتى تبين فى نهاية الأمر أنى واقع فى شباك غرامها ، وبعدئذ لم نعد نفترق : فعقدت الزواج ، أعنى أنى وجدت الحرفة التى تصلح لى وأظن أنه ينبغى أن أعتبر يوم الحادى والثلاثين من ديسمبر عام ١٩٢٣ تاريخ تسجيل هذا الزواج : لأننى قمت فى ذلك اليوم بعرض أول أدوارى ؛ على أنه يبدو أن هذا التسجيل لم يكن موفقا ؛ فقد أخفقت فى ذلك الدور إخفاقاً شنيعا . وإذا كنت قد أفقت سريعا من هذه الصدمة ، فذلك لأنى لم أعتبر أن الإخفاق كان يرجع إلى ضعف فى الإخراج أو فى التمثيل ؛ فقد كنت أعرض الدور فى احتفال بعيد رأس السنة ، وكانت دريئتى منصوبة فى ركن من قاعة صغيرة ليس بها مقعد واحد ، فلم تتح رؤية الأراجوز

إلا لنفر قليل من الواقفين أمام الدريئة . أما الآخرون فكانوا يتنقلون من مكان إلى مكان وهم يتحدثون بصوت مرتفع لعجزهم عن المشاهدة .

وقد شفتني « مسرحياتي المنزلية » شفاءا تاما من آثار تلك الصدمة . وابتداء من عام ١٩٢٦ — ١٩٢٧ أخذ عدد حفلاتي يتزايد شهرا بعد شهر ، بل أسبوعا بعد أسبوع : ففي سبتمبر سنة ١٩٢٧ لم أقم غير حفلة واحدة ، ولكنني أقمت حفلتين في أكتوبر ، وسبع حفلات في نوفمبر ، فلما جاء أبريل من العام التالي : كان عدد حفلاتي قد بلغ اثنتين وعشرين حفلة ، ثم ارتفع في ديسمبر إلى تسع وثلاثين ، وفي أبريل ١٩٢٩ إلى ستة وأربعين ، أي بمعدل ثلاث حفلات كل يومين .

وكان ظهور رجل يحمل دريئة على خشبة مسرح الكونسرتو ويعتزم لأمر ما عرض الأراجوز على الكبار ، يثير أول الأمر استعجاب الجمهور ودهشته ، ولكن هذه الدهشة كانت تزول في غالب الأحيان بعد مشاهدة الدور الأول ، ولم يلبث رواد المسارح في موسكو أن أخذوا يتعودون تدريجياً هذا النوع الجديد من البرامج ، فأصبحت أقابل بالتصفيق لدى ظهوري على خشبة المسرح ، وبعد قليل أخذ نجمي يتألق ؛ حتى أصبحت أتلقى من العروض أكثر مما كان يسعنى تلبيته .

وقد حدث كل ذلك في سرعة مذهلة : حتى لم أستطع أن أصدق

أول الأمر — بالرغم مما كان يبعثه ذلك فى نفسى من زهو وطرب ـ أنى قد احترفت هذه الحرفة التى كانت تبدو كأنهـا قد هبطت على من السماء ، وكنت أخشى فى بادىء الأمر الظهور فى المسارح الكبيرة ، وإنى لأتذكر كيف أنى رفضت يوما التمثيل فى قاعة الأعمدة ؛ لأنى كنت أظن أن أراجوزاتى الصغيرة سوف تبدو مضحكة على خشبة هـذا المسرح الفسيح الشاسع الأطراف ، أما الآن — بعد ما أتيح لى عرض أراجوزاتى هناك مئات المرات — فإنى أعتقد أنه من أنسب الأمكنة وأصلحها لهذا الغرض .

وإنى لأتذكر ما اعترانى من شعور بالخوف والهلع عندما دعيت للتمثيل يومياً لمدة ستة أسابيع فى « الميوزيك هول » (الذى أصبح الآن مسرح الأوپريت) ، على أن تلك الحفلات هى التى كان لها الفضل فى توطيد مكانتى ؛ إذ لم ينته ذلك الموسم حتى عرض على مدير مسرح المتنوعات فى لننجراد عقداً لإقامة حفلات خـــلال موسم الصيف ، بشروط تفضل كل ما كنت أحلم به ، بل لقد كانت هـذه الشروط من السخاء ، بحيث أخذت تثير مخاوفى بالرغم من ابتهاجى بهـا أشد الابتهاج ؛ فقد كنت أخشى أن يتضح بعد ظهورى لأول مرة فى مدينة لايعرفنى فيها أحد ، أنى لا أستحق كل ذلك الأجر الكبير الذى يدفع لى .

على أن حفلاتى الأولى فازت بإعجاب الجمهور ، ومنذ ذلك الحين

أقمت فى لننجراد عدة حفلات فى أثناء مواسم الصيف ، حتى أصبحت أعرف نوادى لننجراد مثل معرفتى لنوادى موسكو ؛ ومع أنه قد أتيح لى فى السنوات الأخيرة أن أقيم هناك حفلات أهم وأكبر ، فإن ذكريات تلك الحفلات الأولى لم تزل ماثلة فى ذهنى ، إذ هى ترجع إلى أيام شبابى فى عالم الفن ، حين كانت تختلط فى نفسى مشاعر الفرح والرهبة والدهشة لارتفاع مكانتى إرتفاعا سريعاً لم أكن لأتوقعه على الإطلاق .

سجل الذكريات

ليس هناك ماهو أهم بالنسبة للفنان من قدرته على ملاحظة مايجرى حوله من مظاهر الحياة — سواء ما كان منها جوهريا وما قد يبدو لأول وهلة مجرد عرض تافه — وتسجيل كل ما يراه حتى يتسنى له فهم الصلات بين التافه منها والجليل ، وإدراك أن ماقد يبدو تافها فى الظاهر كثيرا ماينطوى على مضمون جليل ، كما أن الجليل المظهر قد يكون تافه المضمون .

فقبل أن يتمكن المرء من إبداع عمل فنى ، لابد له من أن يدرب عينيه على رؤية مايدور حواليه . وكلما رأى الفنان من جوانب الحياة ، ازدادت قدرته على استخلاص القواعد العامة ، وزخرت أعماله بالصور والمعانى . وللمثل المتنوعات فى هذا الصدد ميزة كبيرة ؛ فهو

بحكم تنقله الدائم تتاح له رؤية الكثير من الأشياء . وهو يستفيد من كل حفلة يقيمها فى مصنع أو وحدة من وحدات الجيش أو جامعة ، ومن كل رحلة يقوم بها إلى مدينة أو قطر آخر . وليس ذلك لاتصاله بجمهور جديد فحسب ، وإنما أيضا بفضل ما تقع عليه عيناه من شتى ضروب الحياة ، فهو يقابل أناسا شتى فى القطار أو الطائرة أو الباخرة ، وفى الأقاليم والجبال ، وفى شوارع المدن ، وهو يحس بالحياة تدب حواليه فى الأحداث العابرة ، وفى ضوضاء المصانع ، وفى شتى من يلقاهم من أشخاص من مختلف المهن والأعمار والمشارب والجنسيات .

وليس من السهل أن نتتبع كيف ومتى يتحول ما يراه المرء إلى مادة يصوغ منها الفنان أعماله ؛ وذلك لأن انصهار التجارب وتمخضها عن الصور الفنية إنما يجرى من وجوه عدة داخل العقل الباطن .

ولكل ذاكرة سجلها غير المكتوب ؛ وهو سجل يشمل الآلاف من الصفحات ، غير أن منها ما هو مهوش ، ومنها ما هو ممزق ، والكثير منها يصعب فك طلاسمه ورموزه . ويبلغ الغموض أشده فيما يتعلق بالتواريخ وأسماء الأشخاص والأمكنة والعناوين ؛ فالذاكرة تغفل هذا النوع من المعلومات والوقائع ، ولكنها تحفظ الصور فى حرص شديد ، صور حقبات بأكلها وصور أيام بعينها ، بل صور ساعات ولحظات مرت بحياتنا وقد يكون ذلك من زمن طويل ،

وصور أحداث ومشاعر وأناس ... وهى تسجل كل ذلك فى دقة مذهلة تشمل الألوان والروائح والأصوات .

وإذا كنت ممن يعملون فى محيط الفن ، فلا ينبغى لك أن تأسف على الصفحات الضائعة من سجل ذكرياتك ؛ إذ لم يكن من الممكن أن تنفعك على أية حال ، ولكن إذا أردت أن تطالع الصفحات الباقية فعليك أن تقرأها فى إمعان وروية ، ولا تحاول أن تعيد كتابتها أو تغير فيها سطرا أو عبارة : لأنها صفحات غالية نفيسة ؛ فالذاكرة قد تخطىء فيما يتعلق بالأرقام أو الأسماء مثلا ، ولكنها لا تكذب أبدا ، وهى سجل دقيق للمشاعر ، ولا نظن أن فى وسعك أن تدخل عليها تنقيحا .

ثم إن الذاكرة لتقوم عنا بعمل جليل ، ليس فقط بنبذها ما لا جدوى منه ، ولكن بغربلة إحساساتنا أيضا وترتيبها وتبويبها ، فهى تجمع على حدة كل ما كان من نوع واحد ، وتفصل بين ما لا علاقة لبعضه ببعض ، وهى إذ تذكرنا بهذا الشخص أو ذلك الحادث ، تمدنا بكل ما يلزمنا من التفاصيل ، وذلك على هيئة صور مجسمة دائما .

وتحتفظ ذاكرتى بسجلات للعديد من الحفلات والمدن والنوادى والمسارح وجماهير المشاهدين ، ولكن كل سجل منها يختلف عن الآخر : فنى بعض الحالات أتذكر جيدا مشاعرى ساعة تأدية الدور ،

وفى حالات أخرى لا أتذكر شيئا عن التمثيل، ولكنى أتذكر بوضوح المكان الذى جرى فيه وقد أصبح هذا المكان بمثابة صورة منقوشة فى ذهنى ، سواء أكان مصنعا أم سطح باخرة أو مسرحا مصطنعا من المكاتب فى أحد النوادى .

وأتذكر بعض الحفلات فى صورة حشد النظارة وما كان للدور الذى أديته من وقع بينهم على وجه الإجمال ، على حين تتمثل ذكرى حفلات أخرى فى ذهنى فى صورة فرد بعينه من المشاهدين ، على أننى أجد فى هذه الحال أن ذلك الفرد قد ترك فى نفسى من الأثر ما لا يقل عن تأثرى بحشود الجماهير .

وليس فى وسعى أن أحدث القراء بكل ما يحتويه سجل حفلاتى ، ولكنى أحب أن أذكر شيئا عن عدد منها ، وسأصفها على نحو ما هى ماثلة فى ذاكرتى ؛ ولهذا السبب ربما لا يكون للدور نفسه أهمية كبيرة فيما أتحدث عنه .

وهناك مجموعة من الحفلات يمكن وصفها على أنها « حفلات طلبة » ، وهى مجموعة كثيرة العدد . وحفلات الطلبة تجرى فى العادة بالجملة فى فصل الخريف عند مطلع العام الدراسى ، أو فى الشتاء فى أثناء إجازة نصف السنة ، أو فى فصل الربيع لدى الاحتفال بالمتخرجين الجدد . وهى حفلات مشرحة بهيجة ، أحفظ لها فى نفسى بأطيب

الذكريات وأحفلها بصور الشباب والصحة والسعادة والتطلع إلى المستقبل .

وحفلات الطلبة تتميز بنوع خاص من الطرب والمرح ، يبعث فى نفس الممثل شعورا بالغبطة والرضا ، فيجعله لايمل أبدا عرض أدواره عليهم . ولا يرجع ذلك فقط إلى شدة حساسيتهم ولا إلى حماسهم العظيم عندما يصفقون أو يهتفون . وإنما يرجع على الأخص إلى شدة إنتباههم وإصغائهم : فإذا ما انطلقت مثلا عاصفة من الضحك، لايلبث أن يعقبها على الفور صمت كصمت القبور ، حتى ليخيل إلى المرء أن القاعة قد خلت من المشاهدين .

وفى هذه الحفلات يحس الممثل بأن كل كلمة يغنيها تفوح بأريج السعادة ، وكل إيماءة يأتيها الأراجوز تبعث نسمة من الطرب ، فيزداد فى غنائه حسنا ويمعن فى تمثيله إتقانا .

على أن هناك حفلات لم يبق منها فى ذاكرتى غير صورة فرد واحد من المشاهدين . ولست أتذكر : فى أى سنة من سنى ما قبل الحرب سافرت مع مجموعة من الممثلين إلى أوكرانيا للاشتراك فى الحفلات المقامة بمناسبة افتتاح مصنع جديد ؟ ولا أتذكر شيئاً البتة من الأدوار التى أديتها ، ولكنى عدت من هذه الرحلة وقد لصقت فى ذاكرتى صورة شخص بعينه ، استرعى نظرى لأول وهلة وهو جالس فى الصف الأمامى

وكان يتميز بضحكة معدية . وفى اليوم التـــالى ذهبت لزيارة المصنع ، وهنالك رأيت رجلا عارى الصدر يرتدى بنطلونا ملوثاً وهو ينقل بكلابته قضيباً متوهجاً من الفولاذ ، وكان على وجهه من أمارات الجد والاهتمام بحيث لم يكن من الممكن أن أتصور أنه هو الشخص الذى رأيته يضحك أمامى فى اليوم السابق ، لولا أنه رمانى بابتسامة عابرة . وأقول « رمانى » لأنه فى الواقع لم يكن لديه من الوقت متسع لأكثر من هذا .

وفى اليوم التالى دعانى لزيارته فى غرفته ، وقد وجدتها نظيفة تغطى أرضها البسط الجميلة وتتوسطها مائدة يكسوها غطاء ناصع البياض . وقد لذ لى الاستماع إليه وهو يحدثنى ، تارة جادا وتارة هازلا ، عن أدوارى ، كما سرنى أن أشعر أنه هو وزملاؤه قد كانوا فى حاجة إلى للاشتراك معهم فى الاحتفال بالمصنع الجديد .

ولقـــد أقمت العديد من الحفلات للأطباء — فى المستشفيات والكليات وقاعات المحاضرات فى أثنـاء انعقاد المؤتمرات ، ولكنى لا أذكر فى أى حفلة من هذه الحفلات قابلت ذلك الجراح الذى دعانى لمشاهدته وهو يجرى عملية جراحية ؟ وقد توجهت بالفعل إلى المستشفى وقبل أن أحس بما حدث رأيت نفسى مرتديا معطفا أبيض وعلى وجهى قناع ، إلى جانب الطبيب وطلبته ، وكلهم يلبسون الثوب نفسه ، وكأنهم من المتآمرين فى فيلم بوليسى .

وعلى المشرحة كان يرقد شخص مجهول تحت الغطاء ، ورأيت أصابع الجراح الطويلة فى القفاز المطاطى تتحرك فى سرعة وهدوء ودقة ، فتزيح أمعاء المريض جانباً ثم تشبك شيئاً ، وتخيط شيئاً آخر ، ثم تعيد الأمعاء إلى مكانها ، وعندئذ يلتفت الجراح إلى مساعديه ويقول : « يمكنكم الآن تخييط بطنه » . وبعد ذلك أخذ يطوف بى فى أرجاء المستشفى ، فرأيت النزلاء الذين يدينون له بحياتهم ، ومن بينهم أطفال وصبيان وفتيات وشيوخ وعجائز .

ومنذ ذلك الحين ، تخطر بذهنى دائماً صورة ذلك الجراح ومرضاه كلما ظهرت على خشبة المسرح للتمثيل أمام جمع من الأطباء .

وإنى لأشعر دائما بشىء من التوتر العصبى كلما تهيأت للتمثيل . وهو شعور يعرفه جميع الممثلين . وقد يختلف هذا التوتر فى شدته ونوعه ، ولكنه فى معظم الأحيان توتر خلاق يبعث على النشاط .

على أن هذا التوتر قد يقترن فى بعض الأحيان بالإحساس بخطر محدق ، خطر الإخفاق ؛ فقد يخشى المرء أن تكون القاعة مفرطة الطول أو أن تكون الإضاءة غير كافية ، أو أن يكون الوقت متأخراً جداً وأن الجمهور سيكون لذلك متعجلا النهاية كى يلحق بالقطار أو الترام الأخير . والواقع أن هذه « الأخطار الفنية » لها بوجه عام تأثير سيىء على التمثيل ؛ لأنه ليس فى وسع المرء أن يتحكم فيها ؛ إذ ليس فى الإمكان

نقل الجالسين فى الصفوف الخلفية قريبا من المسرح ، أو زيادة قوة الإضاءة ، أو إيقاف عقربى الساعة .

ولكن ثمة « أخطاراً » تشحذ همة الممثل وتستثير قواه الخلاقة ، ومنها « الخطر » من النقد اللاذع ، وهذا الخطر إلى حد ما فى جميع الحفلات ، ولكنه يزداد عندما تتألف جمهرة المشاهدين من أناس يعملون هم أنفسهم فى أحد فروع الفن : كالموسيقيين أو المصورين أو الكتاب أو الممثلين .

ولقد قدر لى التمثيل أحيانا كثيرة أمام هذا النوع من الجمهور : إذ أنى مكلف بالتمثيل فى الدار المركزية لرجال الفن ، وفى دار المهندسين ، وفى دار الأدباء . ودار الممثلين .

والعواطف التى تثيرها فى نفسى هذه الحفلات لا تخلو من تعقيد : فليس فى وسع المرء إلا أن يشعر بنوع خاص من المسئولية عندما يظهر أمام الأنوار الكشافة فتلتقى عيناه وعيون أناس يعرفهم : راقصة الباليه الشهيرة أولانوفا ، أو الكاتب إيليا إهرنبورج ، أو نقاد لا يرحمون وأصدقاء يعول عليهم مثلما كان موسكفين ، أو تاخرنوف ، أو أليكسى تولستوى بالنسبة لى .

وأنصب دريئتى وأدخل يدى فى الأراجوزين ، وأنا مدرك أن كل نغمة فى غير محلها ، وأقل شائبة من سوء الذوق ، وأدنى مسحة من

المبالغة ، سوف يلاحظهما هؤلاء النقاد ، وأنى سأخجل منهما أشد الخجل ، حتى لو تغافلوا تسامحاً عن ذكرهما . ومما لا شك فيه أنهم لن يغفلوا ذكرهما : إما بعد الحفلة مباشرة ، أو فيما بعد عندما نلتقى فى حفل آخر .

ولكن هذا الشعور بالمسئولية يضاعف متعتى بالتمثيل ، ويملؤنى غبطة عندما أحسنه .

على أن هذا الإحساس بالخطر والمسئولية إنما يبلغ أشده عندما يجرى التمثيل أمام شخص بمفرده ، إذا كان هذا الشخص يعتبر حقا ناقدا لوذعيا « خطيرا » سديد الرأى فى التمييز بين الغث والثمين . ووجه الخطر فى ذلك أنك سوف تصدق تصديقا تاما كل ما سيصدر عنه من أحكام .

ولقد شعرت بهذا النوع من القلق ، وإن كنت قد سررت به فى الوقت نفسه ، عندما سلمنى أحد الأصدقاء فى شتاء عام ١٩٣٥ دعوة من مكسيم جوركى لزيارته فى « سوسنى » وعرض أراجوزاتى عليه . وسوسنى ضاحية خارج حدود موسكو ، وكانت دار جوركى الريفية على ضفة نهر موسكفا وسط غابات الصنوبر .

وتذكرت وأنا فى طريق بالسيارة إلى الدار ، ما حدث حين جاء جوركى مرة لرؤية حفلة من حفلات « الميوزيك هول » . ولست

أتذكر من ذا الذى روى لى هذه القصة ، كما أنى لست متيقنا صحتها ، ولـكن ما سمعته أبهجنى وأقلقنى فى آن واحد ؛ فقد كان من الأدوار التى اشتمل عليها برنامج الحفلة دور يدعى « الفتيات » ، يظهر فيه عدد كبير من الفتيات معا ، وكلهن متساويات الطول ، متماثلات القد والمظهر والملبس ، ويشتركن جميعا فى تأدية رقصة إيقاعية بعينها .

كن « فتيات مدربات » ، وكان محور الدور هو التوقيت الدقيق فى الحركات وعدم فردية كل راقصة .

وفى أثناء الاستراحة توجه جوركى إلى « الـكواليس » فالتفت به الفتيات وسألنه : هل أعجب برقصهن ؟ ففـكر جوركى برهة ، ثم قال فى شىء من الحرج : « لقد بذلتن جهدا شاقا مضنيا ، ولـكنه عقيم لا طائل منه » . ولست أعلم : هل كان هذا هو ما قاله جوركى بحرفه ونصه ؟ ولـكنى أعلم أن هذا هو ما كان يمكن أن يقوله فى مثل هذه الأحوال ؛ لأنه كان ينظر إلى الفن نظرة جدية .

ولذا فقد كنت أخشى أن ينهض جوركى ويقول شيئا من هذا القبيل بعد أن أعرض عليه أراجوزاتى ، ولـكننى ما إن عرضت عليه الدور الذى استخدم فيه كرتين من الخشب على يدى « العاريتين » ، ورأيت عينيه — لدى ظهورى من وراء الدريئة — وقد طفرت منهما دموع الفرح ، حتى تبددت مخاوفى . ولم يقل لى جوركى : إن جهدى كان بغير

طائل ، بل على العكس قد راق له مشاهدة أراجوزاتى . وعندما أراد أن يسدى إلى بعض النصائح ، كانت نصائحه نوعا من التساؤل عما يمكن فعله لتعزيز هذا اللون من الفن . على أنه أردف قائلا : « ليس فى وسعى أن أضرب لك أمثالا بعينها أو أشير عليك بنوع معين من الأدوار ؛ فأنت تسير على النهج السليم القويم فيما يتعلق بطبيعة عملك ، ولن يجديك فى شىء أن تستمع إلى نصائح محددة تأتيك من إنسان لا يمارس هذا الفن » .

وكنت قد أشرت من قبل فى كتابى الأول إلى هذه المقابلة التى جرت بينى وبين جوركى ، على أن الشعور بالبهجة والزهو الذى أثارته فى نفسى لم يزل يساورنى كلما فكرت فى تلك الدار التى كان يسكنها فى سوسنى .

ولقد كنت قلقا أشد القلق قبل زيارتى لجوركى ، على أن خوفى لم يكن أقل شأنا عندما أتيحت لى الفرصة لعرض بعض أدوارى على ستانيسلافسكى وقد حدث ذلك سنة ١٩٢٧ ، حينما دعيت إلى الاشتراك فى حفلة نظمتها رابطة أصدقاء معهد ستانيسلافسكى ، وكنت أعلم أن ستانيسلافسكى نفسه قد يشهد هذه الحفلة ؛ ولذلك لم أقبل الدعوة على الفور . وكنت فى ذلك العهد أقدر مكانة ستانيسلافسكى فى عالم المسرح تقديرى لها اليوم ؛ فلو أنه أبدى إستياء من فنى ، لاعتبرت حكمه ضربة قاصمة ، غير أنه لو أبدى أعجابه بأدوارى ، لشعرت بغبطة لا تحد .

وفى نهاية الأمر تغلبت رغبتى فى عرض أراجوزاتى على ستانيسلافسكى على خوفى من حكمه ، فقبلت الدعوة .

وبعد الحفلة جاءنى ستانيسلافسكى وهنأنى ، فانشرحت وابتهجت ، على أننى لما دعيت بعد ذلك بثمانية أعوام « فى سنة ١٩٣٥ » للتمثيل مرة أخرى أمام ستانيسلافسكى ، شعرت من جديد بالخوف والقلق ، ولم يكن ذلك غريبا منى ؛ ففى سنة ١٩٢٧ كنت لم أزل شابا فى سن السادسة والعشرين لا يخشى المخاطرة ، فضلا عن أنى لم أكن أعتبر حين ذاك فن الأراجوز أكثر من عمل فرعى بالنسبة لى ، أما فى سنة ١٩٣٥ فقد كنت على العكس أعتبر عملى على المسرح « الإنسانى » هو عملى الفرعى وفن الأراجوز هو عملى الأصلى ؛ وهكذا فقد شعرت بأن عرض أراجوزاتى من جديد على حكم ستانيسلافسكى هو بمثابة مخاطرة بمستقبلى فى هذا الميدان .

ومما زاد فى مخاوفى أن الأمر كان يتعلق بحفلة خاصة فى دار ستانيسلافسكى ، فكر فى إقامتها عدد من الممثلين برهانا على تقديرهم له بعد استشارته فى بعض شئون المسرح وفيما يقومون به من أعمال . ولما كان زملائى يحفظون عن ظهر قلب كل ما أؤديه من أدوار ، كنت أخشى ألا تثير فيهم أراجوزاتى أية رغبة فى الضحك ، فيؤثر ذلك تأثيرا سيئا فى تمثيلى ؛ وعندئذ يخيل إلى ستانيسلافسكى أنى ممثل لا خير فيه .

وهذا بالفعل هو ما كان سيحدث ، لو لم يكن ستانيسلافسكى

يتميز بتلك الصفة النادرة بين المخرجـــين ، ألا وهي القدرة على الاستجابة استجابة مباشرة لما يشهده من أدوار ؛ فقد أخذ يضحك ضحكا صريحا عاليا في طرب شديد ، كما لم يكن بوسعي أن أتوقع إلا من خير المشاهـدين استجابة لفني ، وإن كان جمهوري قد اقتصر في الواقع في أثناء تلك الليلة على ستانيسلافسكي وحده .

ولقد كانت ليلة رائعة من البداية حتى النهاية : دخلنا الدار ونحن نشعر جميعا بشيء من الرهبة وكثير من الحماس والتطلع ، واجتمعنا في الغرفة الكبيرة التي كانت معـدة لعرض البروفات ، حيث إن حال ستانيسلافسكي الصحية كانت، تقتضي منه الاعتـكاف ، فكان يلقي دروسه في داره .

ودخل ستانيسلافسكي ، فوقفنا لتحيته ، وقد أخذ منا التأثر كل مأخذ . ثم جلسنا حول منضدة كبيرة ، وبدأنا نتحدث . ولا شك أن ستانيسلافسكي كان يمكن أن يكون أبا حتى لأكبرنا سنا ، ومع ذلك فقد كان هو الذي يبدو أصغرنا سنا ؛ إن كل عبارة من عباراته ، وكل فكرة من أفكاره كانت تبدو شيئاً فتيا مليئا بالنشاط والحيويه . ولقد كان يتحدث عن المسرح — الذي كان يشتغل به منذ عشرات السنوات — كما لو كان لم يزل في مطلع حياته الفنية ، وأمامه مستقبل طويل حافل بجليل الأعمال ، وكل ما قام به من قبل ليس إلا إعدادا لهذا المستقبل .

ومما لا ريب فيه أن العبقرية لا تكتسب بالتعلم ، فليس فى وسع أى واحد أن يصبح فى مرتبة ستانيسلافسكى ، ومع ذلك يجب أن نتعلم منه ، وليس فقط فيما يتعلق بالإخراج المسرحى . على أن ذلك لا يتأتى مالم تتوافر لدى المرء تلك الصفة العامة التى كان يتمتع بها ستانيسلافسكى وهى النظرة إلى الحياة نظرة مملوءة بالشباب والفتوة ، والإحساس القوى بما هو صادق حقيقى ، والعزيمة الماضية على الكفاح دون هوادة فى سبيل فكرته ، والإيمان الراسخ بالغاية المنشودة . ولا شك أن التدرب على كل ذلك ليس بالأمر اليسير ، ولكنه كان الشىء الوحيد الذى يشغل بالى فى أثناء عودتى من منزل ستانيسلافسكى . لقد كنت أفكر فيما يلزم لكل فنان من النظر إلى العالم بعينين متفتحتين ، وبدون خوف أو تعصب ، ومن إيمان بغايته ، وبالطريق الذى اختاره ، لا لأنه طريقه ، ولكن لأنه هو الطريق الوحيد القويم بالنسبة إليه .

ولا يمكنك أن تحظى بهذا الإيمان إلا إذا شعرت بضرورة العمل الذى تقوم به ، ليس فقط بالنسبة إليك ، ولكن بالنسبة للآخرين جميعاً .

فالفرح بالنجاح لا يكون تاما إلا عندما يرى المرء أن هذا النجاح برهان على أن الآخرين فى حاجة إليه . والمأساة الكبرى ليست هى الإخفاق أو الشعور بعدم التقدير من جانب الآخرين ، وإنما هى أن

يفقد المرء إيمانه بأن الآخرين فى حاجة إليه .

وقد اشتدت هذه الرغبة فى أن يشعر المرء بأنه يؤدى عملا ضروريا للآخرين ، فى أثناء الحرب ، وكان مما يخيف بنوع خاص أن يفكر المرء فى أن كل ما تعود القيام به من أعمال قد يصبح فى هذه اللحظة بالذات شيئا لا حاجة للناس إليه .

وقد شرعت عند بداية الحرب أن أعمل مع فرقة مسرحنا على إعداد برنامج خاص بالدعاية ضد الفاشيست، لتمثيله بين الجنود فى جبهة القتال ؛ على أننى لم أكن على يقين من أن هذا البرنامج يلبى بالفعل ما يحتاج إليه الجيش والشعب ؛ فقد كنت أشعر طوال الوقت أنه لم يكن أكثر من محاولة من جانبى لتبرير نشاط مسرحنا فى أعين الآخرين ؛ وهكذا أخذت أفقد احترامى لهذا العمل بل لنفسى .

ولم يعد لى الإحساس بفائدة هذا العمل إلا عندما أخذت فى التمثيل أمام جمهور جديد من الجنود ، ولمست ما كان من وقع هذا التمثيل فى نفوسهم .

وكان لابد لنا من إقامة حفلات دون انقطاع ؛ فى مراكز التجنيد، وفى الثكنات ، وعلى أرصفة المحطات . وفى مصانع الذخيرة ، وفى ساحات المناجم ، وعلى الجبهة .

ومن العسير على أن أسود قائمة هذه الحفلات ، ومن المستحيل

وصفها جميعا ؛ ولذلك سأ كتفى بالتحدث عن بعضها مما ظلت ذكراه حية فى ذهنى .

كان ذلك فى سنة ١٩٤١ ، يركنا فى مستشفى حربى ، وحولنا الأطباء والممرضات فى ثيابهم البيضاء ، والجرحى فى جلاليبهم الرمادية . وكانت هناك حفلة تجرى فى نادى المستشفى لأولئك الذين يستطيعون التوجه إلى ذلك المكان ، وقد أقبل العديد منهم فى المقاعد ذات العجلات التى تدفعها الممرضات . وكانت الحفلة تسير على ما يرام فى جو من المرح والطرب . ومن الصحيح أنه لم يكن فى وسع المشاهدين جميعا أن يصفقوا بأيديهم ؛ إذ أن منهم من كانت يداه كلتاهما مشدودتين بالأربطة : على أن من كان له يد سليمة ، كان يعمد إلى التصفيق بها على ركبته ، وكان يحدث أن يتعاون اثنان على التصفيق معا ، كل بيده السليمة ، كما يفعل الأطفال فى بعض ألعابهم . ولم يكن من اليسير على المرء أن يتأمل هذه الأشياء ولكن كان لابد من التعود عليها .

وألمح فتى ، لا يكاد يتجاوز سن الصبا ، جالسا على أحد تلك المقاعد ذات العجلات ، ولا يكاد ينقطع عن الضحك وهو يشاهد الأراجوز ، وقد فقد ساقيه وساعديه جميعا . فأحاول عدم النظر إليه ، ولكنى لا ألبث أن أدرك أنه لا ينبغى لى أن أفعل ذلك ؛ لأنه ينطوى على جبن من جانبى وعلى إساءة إلى هذا الفتى ؛ فأقترب منه فى أثناء

تأدية دور « تيابا » حتى يرى الأراجوز عن كثب ، فيغرق فى الضحك ؛ إذ يشاهد « تيابا » وهو يرضع دميته .

ويبعث إلينـــا الجرحى — الذين لا تسمح لهم حالهم بمغادرة الفراش — برسالة يسألوننا فيها المجىء للتمثيل فى « عنابرهم » .

ويخبرنا الطبيب أنه من الضرورى جدا أن نلبى هذا الطلب ، بل إن حاجة بعض المرضى إلى هذا النوع من التسلية أشد من حاجتهم إلى الأدوية ؛ لأنه سيفتح « شهيتهم » للطعام ويساعدهم على النوم نوما عميقا، ونلمس من نظرة الطبيب أنه يعنى ما يقول ، ولا يقصد من ورائه مجرد الثناء على جهودنا .

وهكذا أخذنا نتنقل بين « العنابر » ، ونقيم الحفلة تلو الأخرى . وكان فى أحد « العنابر » مريض أجريت عليه عملية من برهة وجيزة » وسمعته يتأوه ويئن فى فراشه ، فقلت للطبيب : «لعله من الأفضل ألا نقيم حفلة فى هذا العنبر » فأجابنى على الفور : « كلا ، بل يجب أن تفعل ذلك» فهذا هو أشد ما يحتاج إليه . » والواقع أنى لم أسمع آهة ولا أنة واحدة طوال التمثيل . وعندما خرجت فى النهاية من وراء الدريئة رأيته يتطلع إلى فى جد ، ثم يبتسم ، ثم يلتفت إلى زميله الراقد فى الفراش المجاور ويقول له ضاحكا : « صفق بدلا منى ... »

على أن الهواجس فيما يتعلق بفائدة عملى قد عادت فاعترتنى عندما

غادرت فرقتنا موسكو فى سيارة نقل عسكرية لإقامة حفلة على الجبهة . وكان ذلك فى صيف عام ١٩٤٢ ، وأخذت السيارة تخترق بنا أقاليم كنت أعرفها جيداً منذ أيام الطفولة بكل مافيها من أنهار وأشجار وطرق وقرى وتلال ، ولكم كان من الغريب أن يخترق المرء هذه الأماكن العزيزة الأليفة، فلا يكاد يصدق ماتبصره عيناه : لقد كانت مفارق الطرق تزدحم بالدبابات ، وعلى جانبي الطريق كانت تجثم دبابات أخرى مهشمة وقد علاها الصدأ ، وكانت هناك قرى بأكملها لم يبق منها غير أطلال وأنقاض وغير بقايا أفران الفلاحين وقد ظهرت مداخنها ناصعة البياض بعد أن غسلتها الأمطار ، ووصلت بنا السيارة إلى حافة نهر . فرأينا الجسر الحديدى محطماً ، ولكن كان بجانبه جسر خشبي جديد .

وبعد عبور الجسر ، مرت بنا السيارة وسط حقل من الجويدار الناضج الثمار ، مرقط بزهور العنبر . وأخبرنا السائق أننا قد بلغنا الجبهة، فظنناه يهذر ؛ إذ ماشأن الجبهة بزهور العنبر الوديعة المظهر .

وكأن الأعداء قد أرادوا تبديد شكوكنا فى التو واللحظة ؛ فقد خرجت عندئذ طائرة نازية من وراء السحب ، فسمعنا على الفور طلقات المدافع المضادة للطيران التى كانت مخبأة فى كل مكان وسط سيقان الجويدار ، ولم تلبث الطائرة أن استدارت مرتدة إلى السحب .

وهكذا اتضح أننا قد بلغنا الجبهة حقاً ، وأن زهور العنبر ليست إلا قناعاً لشىء آخر .

ثم تسير بنا السيارة وسط الغابات ، وإنها لغابات هادئة لايسمع فيها غير حفيف أشجار القان والتنوب والحور . وهناك فى الممرات شجيرات توت برى أحمر اللون ، ويغلب على الظن أنه حلو المذاق .

ويقف بنا السائق ويصيح مبتهجاً :

— ها قد وصلنا . .

— أين ؟

— حيث قيل لنا أن نذهب : سلاح الدبابات .

فيا للعجب! إن العين لاتقع إلا على شجيرات التوت، فأين الدبابات؟

ونسير على أقدامنا مجتازين طريقا وسط الغابات : وإذ بحارس يقفز من وراء شجرة ويعترض سبيلنا ، ولكن الضابط الذى يقود فرقتنا يقول له شيئاً فيختفى على الفور ، ونواصل السير ، فلا نلبث أن ندرك أن شجيرات التوت البرى ، مثل زهور العنبر — ليست هى أيضاً إلا قناعاً لشىء آخر .

ثم نلمح أمامنا بيتا صغيرا أشبه مايكون بالمنازل التى ترى فى رسوم كتب الحكايات الخاصة بالأطفال ، ويبدو لنا أنه لا يمكن أن يتسع لأكثر من ديك وقط وثعلب ، ولكننا لانلبث أن نعلم أنه قد بنى خصيصاً لسكنانا . .

وعندما فرغنا من إقامة الحفلة كان قد أقبل الليل أو كاد . ولم تمض

بضع ساعات حتى امتلأت الغابة بجلجلة الدبابات وصيحات الضباط وهم يصدرون أوامرهم ؛ فقد كان سلاح الدبابات يتأهب تلك الليلة للذهاب إلى جبهة القتال .

وعندئذ أدركت سبب الابتهاج العظيم الذى أبداه قائد السلاح ورئيس أركان حربه لدى رؤيتنا ، وسبب شكرهما الحار لنا لدى نهاية الحفلة .

وبعد ذلك بعام زرت طهران مع جماعة من الفنانين السوفيتيين ، غادرت بنا الطائرة من موسكو الثابتة اذ ذاك فى وجه العدو ، فحلقت بنا فوق الغابات والجبال والبرارى ، ثم فوق بحر قزوين ، ثم هبطت بنا فى مدينة لاهى بالأوروبية ، ولاهى بالآسيوية ، ولكنها بين بين ؛ حيث ترى الأوحال على جانبي الطريق المغطاة بالأسفلت ، وحيث تجرى سيارات « البويك » و « والفيات » إلى جانب الحمير المحملة بأثقل الأعباء ، وحيث يلتقى أناس من شتى الأجناس والألوان والأزياء ، وحيث ترى النساء ذوات الاهداب المستعارة يسرن فى فساتينهن المصنوعة على أحدث الطرق الباريسية ، إلى جانب أخريات مبرقعات لاتبدو من وجوههن غير عيون تنم على الفزع والهلع .

وبعد أن أقمنا عدة حفلات فى طهران ، توجهنا إلى الجنوب . فحلقت بنا الطائرة فوق جبال أشد ارتفاعا من الأولى . وتبدو من عل

كأنها رسوم من صنع «جوستاف دورية»لتصوير «جحيم » دانتي . ثم عبرنا نهرى الدجلة و الفرات الذين كنت أحسب أنه ليس لهما وجود إلا فى الكتب القديمة المقدسة ، وأخيرا بلغنا عبادان ، وكان الجو داخل الطائرة أقرب الى البرودة ، ولكن ما إن فتح باب الطائرة حتى استقبلتنا لفحة من الصهد الشديد . كانت الحرارة تبلغ ٥٠ درجة سنتجراد ، وقيل لنا — لتعزيتنا : إن هذا لا يعد شيئا ؛ إذ فى الصيف ترتفع الحرارة إلى ٧٠ درجة .

وأقبلت على حفلاتنا جحافل من الجنود البريطانيين والامريكيين الذين كانوا يعربون لنا عن إعجابهم بالصياح والصفير .

وبعد بضعة أيام ، أقلتنا سيارات الجيش — بناء على طلب حلفائنا إلى معسكر حربى بعيد ، وكان أول ما استرعى أنظارنا أن أرض المعسكر كانت مقسمة ثلاثة أقسام منفصلة ؛ احدها للبريطانيين ، والثانى للامريكيين، وثالثها « للملونين ».

وأقمنا حفلتنا فى الساعة الثامنة مساء فى الهواء الطلق ، إن جاز تسمية ذلك الصهد الخانق بالهواء الطليق . وقد تتردد عدد المتفرجين بين أربعة آلاف وخمسة آلاف مشاهد ؛ من العرب والايرانيين والهنود والأمريكيين والإنجليز والبولنديين ... الخ . وقد اجتذبت الأنوار الكشافة جيوشا جرارة من البعوض ، ومئات من الخنافس الضخمة التى كانت تتساقط ميتة على خشبة المسرح ، فكان لا بد لنا من

كنسها بعد كل مشهد ، وكنا ونحن نتصبب عرقا ونعب أكواب المياه عبأ ، نتلهف فى حنين على شتاء موسكو القارس البرودة .

وفى أثناء أقامتنا هذه فى إيران التى امتدت نحو خمسين يوما ، أقمنا ستة وستين حفلة فى شتى المدن والمقاطعات . وكانت آخر هذه الحفلات فى طهران بنادى الضبـــاط . وقد حضرها العديد من النســاء الأرستوقراطيات والسفراء والملحقين العسكريين ، وما ان عدنا إلى الفندق بعد انتهاء الحفلة ، حتى أخذنا فى إعداد حقائبنا ، وغادرنا العاصمة الإيرانية فى تمام الساعة الخامسة صباحاً . وفى الساعة السادسة من اليوم نفسة كانت الطائرة تحلق بنا فوق الكرملين وشوارع موسكو وجسورها .

والعجيب فى الأمر أن الرحلات والحفلات التى أقناها فى الخارج تقترن فى نفسى بمشاعر تتعلق بوطنى ، فالضربة — من ناحية — تدفع المرء إلى الحنين حنينا متزايدا إلى أرض الوطن ، ثم إننا نحس — من ناحية أخرى طوال الوقت بما للإتحاد السوفيتى من شأن وأهمية فى أعين الآخرين ، سواء فى النظرات الحاقدة التى تند عن الاعداء ، أو النظرات الفرحة المهللة التى يحوطنا بها الأصدقاء .

وهذا الإحساس الباعث على الزهو والفخر ، قد شعرنا به جميعا بنوع خاص فى أثناء جولتنا الفنية سنة ١٩٤٥ فى أقطار البلقان : فنى

صوفيا اعتبرت حفلاتنا بمثابة جزء من الاحتفالات الوطنية ، وقد التف حولى ذات مساء هناك عدد عديد من الفنانين والكتاب ملحين على بالاسئلة ، حتى لقد أمضيت ساعة بأكلها أحدثهم عن موسكو وعن مسارحنا ومدارسنا ، وعن المناقشات التى تدور فى نادى الممثلين ونادى السينمائيين ، وعن أساليب الحياة والعمل لدينا ، وعن الطريقة التى تمت بها زحزحة المنازل إلى الخلف فى شارع مكسيم جوركى . ولكم كانت بهجتى وطربى وأنا جالس هكذا على مسافة آلاف الاميـــال من موسكو ، أتحدث إلى هؤلاء المستمعين المشوقين عن بلادى ، ولكم كنت أحس بالزهو لأن يكون من حق أن أدعوها بلادى .

وقد انتابنى هذا الشعور على أشده فى رومانيا التى حدث أن زرناها فى أثناء مرحلة الانتقال فى نظامها السياسى بعد الحرب .

كانت دار السينما التى نقيم فيها حفلاتنا تغص كل ليلة بالمتفرجين ، حتى لا يبقى فيها موضع لقدم ، وما إن يسدل الستار ، حتى كان الجالسون فى الصفوف الأمامية يثبون إلى خشبة المسرح ، ويحدقون بنا من كل جانب مطالبين بتوقيعاتنا .

ومع أنه قد مضى عهد طويل منذ جولتنا هذه فى أقطار البلقان فلا زلت أتذكر بالتفصيل كل ما رأيته هناك . كما لو كان قد حدث نهار أمس . لقد كان شعب بلغراد يحيينا بالقبلات ، ويتطلع إلينا بعيون ترقرقت فيها دموع الفرح ؛ حتى لقد خيل إلى أنى رأيت هؤلاء القوم

من قبل ، وأنى قد عدت لرؤيتهم بعد غياب طويل . وقد تجمعوا يوما حولنا ورجونا ألا نمكث فى الفندق ، وقادونا إلى منازلهم ، حيث أنزلونا فى أحسن مالديهم من الغرف وقدموا لنا خير مالديهم من طعام.

وكنت قد أشرت من قبل إلى أن فرقة مسرح الأراجوز المركزى قد قامت بجولة من بضعة أعوام فى بولندا وتشيكوسلوفاكيا ، وأنها أقامت هناك خمساً وتسعين حفلة فى شهرين ونصف الشهر ، ولكننى قد أقمت بمفردى — إلى جانب هذه الحفلات الجماعية — خمسين حفلة فى أثناء هذه المدة ؛ فى فارصوفيا وتراكوف ولودز ، وفى براغ وبراتيسلافا وغير ذلك من المدن .

وفى بعض الأحيان كانت تقام هذه الحفلات فى قاعات واسعة ، وفى أحيان أخرى فى نواد صغيرة ؛ وبعضها أقيم فى المصانع ، وبعض آخر فى الجامعات ؛ ولكننى فى جميع هذه الحفلات دون استثناء ، كنت أشعر أننى قبل كل شىء وفوق كل شىء مواطن سوفييتى .

لقد كان الناس يريدون أن يروا الممثل الآتى من موسكو ، وكانت هذه الحفلات تنتهى بعشرات الأسئلة عن الاتحاد السوفييتى وعن موسكو وعن مدارسنا ومصانعنا ، وعن مسارحنا وفنوننا ، وعن شتى نواحى الحياة السوفييتية .

وإلى جانب كل ذلك ، كانت تنهال علينا الرسائل والبرقيات من المدن التى لم يتح لنا زيارتها ، وكان من المؤلم فى كثير من الأحيان

أن نضطر إلى الاعتذار عن تلبية الدعوات التى كانت توجه إلى شخصياً أو إلى فرقتنا بوجه عام .

وهاكم بعض المقتطفات من رسالة بعث بها إلى بعض الطلبة من بلدة شروديم الصغيرة .

« أيها الرفيق العزيز سيرجى ڤلاديميرڤتش » :

إننا نحن أعضاء فرقة اللغة الروسية بالمدرسة الزراعية فى شروديم ندعوكم دعوة حارة لزيارتنا قبل العودة إلى الاتحاد السوفيتى . وقد تأسست فرقتنا من ثلاث سنوات . ومنذ الصيف الماضى أصبحت لدينا فرقة إنشاد . إننا نحفظ أشعار بوشكين وماياكوفسكى وسيركوف ويانكا كبالا وحكايات كريلوف وميخالكوف ، ونقرأ لكبار الكتاب الروس ، ونتتبع أنباء مسرحكم باهتمام بالغ ..

ولقد قرأنا أخيراً فى الصحف أنكم ستقيمون حفلتكم الأخيرة فى براغ يوم ١١ من يناير ، ثم ترحلون بعد ذلك . ولكن لماذا لاتقيمون حفلة فى بلدتنا ؟ إنه ليس من الإنصاف ألا تحظى غير المدن الكبيرة برؤية مسرحكم . إنكم فى بلادكم تقيمون حفلاتكم حتى فى المناطق القطبية، أليس كذلك ؟ فنرجو أن تلبوا هذه الدعوة التى يوجهها إليكم أبناء إحدى البلدان التشيكية .

« نرجوكم أن تأتوا من أجلنا ؛ فإن ذلك سيسرنا أشد السرور . وسوف نتحدث عما نراه إلى جميع أهالى القرى المجاورة .. »

ولما كان من المعروف أن مسرحنا له متحف خاص ، فقد أهدت إلينا جميع مسارح الأراجوز في بولندا وتشيكوسلوفاكيا مجموعة من عرائسها ، ولكنني أظن أن أثمن هذه الهدايا وأشدها دلالة هي تلك التي أرسلها لي مع خطاب طالب يدعى جورجي تيشي ، وتتألف من ست عرائس صغيرة من الخبز . وقد تسلمتها بعد حضـــور مؤتمر عقده المشتغلون بفن الأراجوز في شتى أرجاء تشيكوسلوفاكيا .

وقد جاء في هذا الخطاب :

« أيها الرفيق العزيز :

« كنت قد حضرت مع زوجتي المؤتمر الذي عقد في مسرح سكوبا يوم ٢٨ من ديسمبر ســـنة ١٩٤٨ ، ولسوف يظل ذلك اليوم حياً في ذاكرتي ما دمت على قيد الحياة ، لأنك قد وطدت عزمنا على خلق فن واقعي جديد ، ولأن ذلك اليوم كان آخر يوم أمضيته في صحبة زوجتي ... »

ويمضي في خطابه بعد ذلك ، فيقص علي كيف أن زوجته قد ماتت في اليوم التالي ميتة مفجعة على إثر حادثة ، وقد وجد الزوج بين مقتنياتها عدداً من العرائس التي كانت قد صنعتها من الخبز الأسود في أثنـــاء اعتقالها في معسكر نازي ، وهي لم تزل في سن الثالثة عشرة ، مع والدها الذي قتله النازيون بعد ذلك .

ثم يختم الطالب خطابه بهذه العبارة :

« إننى أرسل إليكم هذه العرائس كى تروا ، أيها الرفاق السوفييتيون. أننا نحن أيضا قد كافحنا ولا نزال نكافح كى يتاح لأبنائنا أن يحيوا حياة أسعد ، ويتنفسوا فى جو أحفل بالحرية » .

إن هذه العرائس النفيسة لم ترسل لشخصى ، ولا لمسرحنا ، وإنما للشعب السوفييتى بأسره .

وكذلك باقات الزهور وأكاليل الغار التى أهديت إلينا مزينة بالأعلام الوطنية ، كانت هى أيضا مهداة إلى الشعب السوفييتى وإلى الفنانين السوفييتيين .

وكذلك البسمات المشرقة والنظرات المهللة كانت موجهة إلى الشعب السوفييتى .

وإذا كان « لسجل ذكرياتى » فهرس (وهذا أمر لاشك فيه ؛ إذ أنى أرجع إليه لاسترجاع الماضى) ، فلابد أنه قد نقشت فى صدر الفصل الخاص بذكرياتى عن الحفلات التى أقيمت فى الخارج — هذه العبارة : « إنى ممثل سوفييتى » .

ولست أفكر فى كل هذا حينما أكون فى موسكو ؛ فالفارق الوحيد هنا بينى وبين جمهور المشاهدين ، هو أنى ممثل وهم عمال أو طلبة ، ولكننى فى الخارج أشعر أنى قبل كل شىء مواطن سوفييتى ، وأن هـــذا هو الشىء المهم .

الفصل الخامس عشر

لدى مراجعة هذا الكتاب

وهكذا بلغت نهاية المطاف فى وضع هذا الكتاب ، لقد وصفت كل خطوة خطوتها قبل ممارسة فن الأراجوز ، وشرحت كيف كنت أخرج أدوارى ، وأخيرا تحدثت عن الحفلات التى مثلت فيها .

وقد أعدت الآن قراءة ما كتبت ، فشعرت أنه من العسير على أشد العسر أن أحكم عليه حكما موضوعيا ؛ لأرى : هل كان حقا جديراً باهتمام القراء ؟

ولعلى لهذا السبب بالذات ، أشعر بالحاجة قبل توديع القارىء إلى استخلاص بعض النتائج العامة ، والعودة مرة أخرى إلى ما أعتبره أهم الأمور فى حياتى الفنية .

* * *

وكان الفصل الأول يبدو لى فى أول الأمر أنه يحتوى على كثير من التفاصيل التى لا تستحق الذكر فى كتاب مخصص لفن الأراجوز، ولكننى بعد إعادة قراءة الكتاب فى مجموعه شعرت بأن هذا الفصل ضرورى ، وينبغى لى الآن أن أذكر لكم سبب ذلك .

لقد ولدت فى موسكو عام ١٩٠١ ، أى أن المرحلة الأولى فى تكوين ذوقى الفنى - هذه المرحلة التى هى ذات أهمية كبيرة فى حياة كل فنان - قد وقعت قبل سنة ١٩١٧ ، أعنى أيام كانت الرمزية والتأنق فى الأسلوب هما السائدين فى محيط الفن . ولقد شاعت هذه النزعة إذ ذاك فى روسيا ، فلم تقتصر عدواها على فنانى بطرسبرج (لننجراد الآن) ، بل امتدت حتى إلى بعض فنانى موسكو . ومن الصحيح أن بعض المصورين أمثال لڤيتان وكوروڤين قد وقفوا فى وجه هذا التيار ، ولكن هناك آخرين اكتسحتهم العاصفة ، فتخلوا عن مواهبهم ، ومالوا فى فنهم إلى الشىء الكثير من التصنع والافتعال . ولا حاجة بى إلى ذكر مجلة «ڤيزى» التى كانت تصدر حين ذاك فى موسكو حاملة لواء الرمزية .

ولم ينج حتى المسرح الفنى فى موسكو من هذه العدوى ، بالرغم من أنه كان لايزال مسرحاً فنياً زاخراً بالأصالة والحيوية ؛ على أن هذه العدوى كانت لحسن الحظ سطحية ، فلم يفسد إخراج الروايات الرمزية : «الأعمى» و « حياة الإنسان » و « ودراما الحياة » ونحو ذلك ، إخراج الروايات الواقعية من أمثال « بستان الكرز » أو « الحضيض » أو « قوى الظلام » أو « العم ڤانيا » .

ومن حسن حظى أن أبى كان مهندسا لا صلة له بعالم الفن على الإطلاق ، فلم أتأثر البتة بالفلسفة الجمالية التى كانت رائجة فى ذلك العهد ، وهكذا لم أصب بتلك العدوى .

ولم يكن لى فى ذلك فضل ، فإنما هو الحظ الذى أنقذنى ؛ على أننى كنت مسعود الطالع حقا ؛ إذ أن فن الأراجوز من أخصب الميادين لعدوى الزخرف والرمزية .

* * *

ولم يكن لى فضل كذلك فى أننى لم أبدأ حياتى الفنية بممارسة فن الأراجوز ، وأننى بدأت بالرسم والتصوير ؛ فالواقع أنى لم أختر عمدا هذا الطريق تمهيدا لمزاولة حرفتى الحالية ؛ على أن ذلك كان من حسن حظى أيضاً ، وينبغى أن أشكر الأقدار عليه ؛ لأننى لولا هذا التعلق بفن التصوير ولولا دراستى له ، لكان من الأصعب على ممارسة ذلك الفن المسرحى .

ومن حسن حظى كذلك ، أنى يممت وجهة المسرح دون أى تمرين سابق ؛ وبذلك لم أكن مقيدا بأى أسلوب جامد من أساليب التمثيل . ومن الصحيح أنى كنت غراً لاخبرة لى ، ولكن أساتذتى كانوا يتميزون بدراية واسعة وشعور مرهف وعزيمة صادقة فأحسنوا تعليمى .

وكلما امتد بى العمر ، ازداد شعورى بما كان للأربعة عشر عاما التى قضيتها على خشبة المسرح ـ المسرح الغنائى أولا ، ثم المسرح « الإنسانى » ـ من قيمة عظيمة فى حياتى . .

* * *

ولقد ذكرت فى أثناء حديثى عن بداية اهتمامى بالأراجوز فى

الوقت الذى كنت أقوم فيه بإخراج ما دعوته « بالتمثيليات المنزلية » ، ثم فى أثناء حديثى عن أعمالى بعد احتراف هذا الفن ، أنى كنت دائما — كما لا زلت أفعل — أجرب هذه الأعمال أمام أفراد شتى — من الأصدقاء والمعارف — لمعرفة وقعها فى أنفسهم ، مع دعوتهم إلى الإدلاء برأيهم ونصائحهم . وأحب أن أنوه هنا مرة أخرى بما لهذا الأمر من أهمية كبيرة .

وإنى على يقين من أن أهم ما يحتاج إليه الفنان لتنمية مواهبه هو القدرة على الإصغاء إلى آراء الآخرين ، وعدم فقدان الرغبة فى ذلك — على الأخص — مع مرور الأيام ، وهو أمر شائع بين أولئك الذين يبسم لهم الحظ .

فعلى الفنان أن يتطلع دائما إلى النقد والمشورة والتعلم من الآخرين ، وعليه ألا يستاء أبدا من النقد مهما يكن لاذعا ، كما أن عليه أن يبحث عن العلة الجوهرية لما يناله من لوم ، حتى حين يبدو له هذا اللوم أول الأمر مجحفا .

ولهذا السبب فإنى سعيد لكونى قد اشتغلت دائما وسط فرقة ؛ فلو أنى كنت فقط ممثل كونسرتو طوال هذه السنوات ، لتعذر على العثور على معلمين ومشيرين صادقين .

هذا وإن عملى فى مسرحين لم يعرقل قط عملى فى الكونسرتو ، بل لقد كان عونا عليه ؛ لأنه أتاح لى مواصلة التعلم من زملائى . ومع أنى

أترأس اليوم هذه الفرقة المسرحية ، فلا زلت أعتبر العديد من أعضائها — سواء أفطنوا هم لذلك أم لم يفطنوا — بمثابة أساتذة لى . ولست أخشى أن أحتكم إليهم فى عملى، سواء بوصفى منتجا أو بوصفى ممثلا ، وكثيرا ما أعتبر نقدهم حكما فاصلا .

فهل معنى ذلك أنى أتخلى عن فرديتى وعن عقائدى الشخصية ؟ كلا ، وإنما هو بمثابة وضعها موضع الاختبار ، وتحديد معالمها تحديداً أدق ، وهو فى نهاية المطاف تعزيز لإيمانى بهذه العقائد . والإيمان بصواب الطريق الذى اختاره الفنان أمر جوهرى ؛ إذ بدونه لن يستطيع أن يحقق شيئا .

وإذا كنت أحاول التعلم من الآخرين ، فليس معنى ذلك أنى على استعداد للموافقة على كل رأى ، وكل وجهة نظر ، وكل تفسير للفن بل على العكس ، فإنى أعارض فى الكثير مما يقال لى ، ولا أتردد فى الإفصاح عن رأيى .

* * *

وقد حاولت أن أصف وصفا أمينا مولد العديد من أدوارى . وهذا المولد يبدو أحيانا أمرا عارضا ، بل لا يخلو من تخبط . وأظن أنه ينبغى لى الآن أن أجلو موقفى من هذا الموضوع : فهل من طبيعة الخلق الفنى أنه يسلك طريقا ملتويا وفقا لقوانين بعنيها ، أو أن هذا الالتواء لا مرجع له سوى قصورى وعجزى عن انتهاج أسلوب منظم ؟

ولقد يلوح مما كتبت أن الخطوة الأولى فى الخلق الفنى إنما ترجع إلى مجرد الصدفة .

فقد خطرت لذهنى فكرة دور من صحيفة وأغنية من أغانى الجيتان ، فصنعت أراجوزا ذا ذراعين طويلتين ، ولم ينجح الدور ، ولكن ذراعى الأراجوز أوحتا إلى بحركاتهما البديعة على أنغام رقصة إيقاعية ، فكرة « هابانيرا » التى اتخذتها وسيلة للتهكم على الممثلات اللاتى يبالغن فى تأدية دور كارمن .

وخطر لى تمثيل المنولوج فى قصيدة بوشكين « الفارس البخيل » ، فصنعت أراجوزا خصيصا لهذا الدور ، ذا رأس صغير ، وبلا ذراعين على الإطلاق ، مستبدلا بهما ذراعى أنا ويدى على حالها الطبيعى ، ولكن ما لبث أن اتضح لى بعد التجربة الأولى أن الدور يناقض فكرة بوشكين ، فتخليت عنه ، غير أنه من هذا الشكل المبتكر من أشكال الأراجوز ، انبثقت فكرة « المغنى الغجرى » .

وقد سار العمل بعد ذلك فى إخراج كلا الدورين — « هابانيرا » و « المغنى الغجرى » — على النسق المألوف ، غير أن مولد الفكرة نفسها يبدو لنا أشبه بالمفاجآت الطارئة ، ولكننى اعتبر « هذه الطوارئ » أمرا طبيعيا ؛ ثم إنى لا أعتقد أن الأدوار فى ذاتها ، فى مضمونها وشكلها النهائى ، شىء اعتباطى لا يخضع لغير الصدفة .

ولزيادة الإيضاح ، أذكر المثل التالى :

لقد كان بوشكين هو الذى اقترح على جوجول موضوع قصته « الأرواح الميتة » فهل معنى ذلك أن جوجول قد اختار أول فكرة تصادف أن وقع عليها ، وأن « الأرواح الميتة » لم تنشأ إلا عن حديث عارض كان من الممكن ألا يجرى ؟ طبعا لا . فقد اقترح بوشكين موضوعا ، ولكن فحوى القصة لم يخلقها بوشكين وانما جوجول ، ولو كان دوستويفسكى قد استخدم الموضوع نفسه لأخرج لنا قصة تختلف كل الاختلاف فى شكلها وفحواها عن قصة جوجول .

فالفكرة تختمر مدة طويلة فى ذهن الفنان قبل أن يتمثل له الشكل الذى سيصوغها فيه ، وهى تعيش كانعكاس لوسطه ولشخصيته هو ، إنها تعيش ، ولكنها لم تتكشف بعد وتتجسم فى صور أو ألفاظ لأنها لكى تتمثل فى شكل ملموس ، لا بد لها من أن تلتقى هى وصورة من صور الواقع .

ولا يبدو هذا الالتقاء عرضيا إلا فى الظاهر ؛ فالواقع أنه أمر محتم . فجوجول كان يحمل فى ذهنه مفهومه الخاص للحياة الروسية فى عصره ، والموضوع الذى اقترحه عليه بوشكين أتاح له الفرصة للتعبير عن هذا المفهوم ؛ وهكذا خلق لنا شخصيات كوروبوشكا وبليوشكين وسوباكفيتش ومانيلوف ، ولكن اقتراح بوشكين لم يعمل إلا على

التعجيل بخلق هذه الشخصيات ، ولم يكن هو علتها .

ولقد أدرك نيوتن قانون الجاذبية عندما رأى تفاحة تسقط من شجرة ، ولكن سقوط التفاحة لم يكن هو مرجع الكشف عن هذا القانون ، وإنما عمل فقط على التعجيل بهذا الكشف .

وكثيرا ما يبدو أن أول تبلور لفكرة فى صورة بعينها إنما يقع عفوا وعلى غير توقع ، ولكن هـــذا شعور خاطىء ؛ لأن الفكرة لا يمكن أى تتبلور إلا بعد مرحلة طويلة من الاختمار والإعداد .

وفى علم الكيمياء هناك ما يسمى « بالعامل المساعد » ، وهو مادة لا تشترك بذاتها فى عملية التفاعل ، ولكنها تعمل بوجودها على التفاعل بين مواد أخرى ، ولقد كانت تفاحة نيوتن بمثابةعامل مساعد . وكذلك ذراعا أراجوزى « الراقصتان » بمثابة عامل مساعد على إخراج فكرة مغنى الأوبرا الذى يبالغ فى الأداء ، ولكن هذه الفكرة كانت من عندى ، وكانت حية فى ذهنى قبل « الذراعين الراقصتين » بزمن طويل ، بل كنت قد عبرت عنها من قبل تعبيراً جزئيا فى دور « التوريادور » (مصارع الثيران) .

* * *

على أنه مهما يكن مصدر الشخصية فى قصة تمثيلية ، فإن أداء هذه الشخصية يجب أن يتم على أسس منطقية صارمة . ولست أظن أن هناك

ما هو أضر بالخلق الفنى من الاعتماد على ما يسمى « بالإلهام » . أى الاعتماد على وحى الخاطر دون منطق ودون ترو .

وإنى لأبذل غاية جهدى ، عندما أقوم بإعداد دور من أدوارى أو بإخراج مسرحية ، على امتحان كل ما أعمله بمقياس المنطق . ووحدة القياس لا يمكن أن تكون فى هذه الحال شيئا آخر غير الهدف الأقصى لمضمون الدور أو المسرحية، أى الفكرة التى ينطوى أو تنطوى عليها. وعلى المرء ألا يخدع نفسه أبدا ،وألا يحاول تبرير شكل من الأشكال مالم يبرره المضمون ، ومعظم مامنيت به من إخفاق كان يرجع إلى عدم تنبهى إلى هذه الحقيقة .

على أن قياس العمل الفنى على الدوام بمقياس الفكرة يعنى المثابرة فى البحث عن القالب الوحيد الدقيق ؛ لأن هذا القالب هو وسيلة التعبير عن المضمون ، فإذ لم يكن القالب دقيقا ، أدى ذلك إلى تعكير المضمون وإفساد الفكرة ، بل إبدالها بفكرة أخرى تناقض ما قصد إليه المؤلف .

ورواية ليرمونتوف : « المسخرة » Masquerade[1] هى دراما واقعية من أولها إلى آخرها : فالسم يخلط « بالآيس كريم » المعتاد ، وعندما تشعر نينا بالضيق بعد أن يسرى السم فى دمائها تطلب من

(١) الحفلة التنكرية .

وصيفتها أن تفك رباط «الكورسيه» ، وتجرى أحداث الرواية فى إطار القرن التاسع عشر داخل عـــدد من البيوت فى مدينة بطرسبورج. ولانرى أقنعة إلا فى مشهد واحد ؛ فكيف خطر للرسام جولوفين أن يصمم ديكور هذا الرواية بالأسلوب الذى استخدمه فى تصميم ديكور رواية موليير : «دون جوان» ؟ لاشك فى أنه قد تأثر بعنوان الرواية ، ظنا منه أنه يلخص فكرتها ، على حين أن ليرمونتوف يتحدث فى هذه الرواية عن الأقنعة الذهبية ، وهى أقنعة خفية ؛ ولذلك فهى تراجيدية. والذى يهتك سر هـذه الأقنعة ليست هى الملابس والستائر الرمزية ، وإنما هى أفعال شخصيات الرواية .

ولذلك فقد أخطأ جولوفين فى تصميم الديكورات ؛ لأنه لم يراع فيها فكرة ليرمونتوف الحقيقة ، بل استبدل بها فكرة أخرى ، ونقض بذلك كل ما أراد أن يقوله ذلك الكاتب بوضع دراما أربينين ونينا فى إطار العصر الذى يعيش فيه ، وليس فى إطار عصر آخر .

ولدى حديثى عن إخفاقى فى تأدية أدوار « بتروشكا » ، ومقارنة نتيجة مجهودى بفن زيتسيف النابض بالحياة ، قلت إننى قد استفدت فى نهاية الأمر بذلك الدرس القاسى وابتهجت به ، لأنه غرس فى نفسى منذ ذلك الحين مقتا شديدا لكل نوع من أنواع التقليد والتصنع .

ولا يخلص الفن من هذا التقليد والتصنع إلا حينما لاتقوم واسطة

بين الفنان والحياة ، وحينما يرى الفنان الحياة بعينية هو ، لا بعيني فنان آخر أو عصر آخر ، وحينما يعبر عما يراه بأسلوبه الخاص ، لا بلغة الرموز والأشكال المفتعلة .

والإدراك العضوى للحياة هى الشيء الوحيد الذى أريد أن أتعلمه من أعـــلام الفن ؛ فأنا لا أريد أن أقلدهم إلا فى موهبة واحدة من مواهبهم : موهبة عدم تقليد أحد ، وهذا ، بدوره ، لا يتيسر إلا عندما ينصب العمـل الفنى على معنى بعينه ، أى عندما يدرك الفنان مضمون عمله ، وهدفه الأقصى ، وفكرته .

* * *

ولقد تحدثت عن مضمون كل دور من أدوارى بما فيه الكفاية على ما أظن ، ولـكننى لم ألخص بجمل هذه المضامين .

وقد آن لى الآن أن أفعل ذلك ؟ لأن بجمل هذه المضامين هو وحده الذى يبين المعنى العام لجهودى الفنية ، أى المغزى الرئيسى الذى أريد أن أحمله لجمهور المشاهدين .

وعندما يعزف العازف على الـكمان «القالس العاطفى» يصبح مسئولا أمام جمهوره عن اختياره وعن مدى مهـارته فى أداء اللحن ، ولـكن تشايكوفسكى هو المسئول من هذا اللحن بالذات .

وكذلك الممثل الذى ينشد قصيدة «متسيرى» أو «عشاق الاجتماعات»

مسئول عن اختيار القصيدتين وعن مدى قدرته على التعبير عن مضمونهما ولكن ليرمونتوف ومايا كوفسكي هما المسئولان عن هذا المضمون .

غير أنه من المؤكد أن مؤلف الأغنية «الغجرية» التي أغنيها لا يمكن أن يعد مسئولا عما يصنعه كلباي الصغيران بهاته الأغنية ، التي لم أستخدمها في الواقع إلا بمثابة مادة لاستخراج مغزى يختلف عن مغزاها الأصلي كل الاختلاف .

ومعنى ذلك أني أنا المسئول أمام جمهوري ليس فقط عن عملي بوصفي مخرجا وممثلا ، بل بوصفي مؤلفاً أيضا ، لأنني في معظم الأحيان أتولى بنفسي تأليف أدواري . ويترتب على ذلك أنني مسئول أكثر من أي نوع آخر من الممثلين عن فحوى الدور الذي أقوم به ، وليس فقط ـ كما هو شأن كل ممثل — عن كيفية أداء الدور ، أي عن مدى نجاحي في إبراز الفحوى على نحو مقنع .

فما مغزى العمل الذي قمت به على خشبة مسرح الكونسرتو ؟ وهل استفاد أحد أي فائدة من هذا العمل ؟

إن كل إنسان يعمل بحسب طاقته ، فبعض الناس يعمل كثيرا وبعضهم يعمل قليــــلا ، ولكن ينبغي لكل إنسان أن يعلم : هل كان ما يعمله خيراً أو شراً ؟ وليس الفنان معفى من هذا الواجب؛ لأنه لا يوجد عمل فني لا ينفع ولا يضر ؛ فعندما يستجيب القارىء أو المشاهد أو

للمستمع إلى كتاب أو إلى صورة أو إلى لحن موسيقى ، فمعنى ذلك أن القارىء أو المشاهد او المستمع قد أثيرت عواطفه ؛ والعواطف إما أن تكون ضارة أو نافعة ؛ إذ ليس هناك عواطف بين بين .

ومن اليسير جداً علينا أن نضر فننا ، بل إن ذلك لأيسر مما قد يظن بعض الفنانين والممثلين والكتاب ؛ لأن مفعول العمل الفنى كثيراً ما يكون أقوى من الفنان نفسه ، ونتيجة هذا المفعول أوسع نطاقاً وأجل خطراً مما قد يتوقع المرء .

ولأن العمل الفنى له بالذات هذه القدرة على إثارة العاطفة ، أى على التأثير إلى حد ما تأثيراً يتجاوز ما نقصد إليه ، كان من الممكن أن تؤدى أية نكتة مبتذلة تحـــكى على خشبة المسرح إلى أبلغ الضرر ؛ فالوصف الرخيص لبطل قصة ، أو التمثيل الزائف لمشهد غرامى على خشبة المسرح ، أوالميوعة فى إنشاد أغنية رومانسية ، كل ذلك من شأنه أن يخلق فكرة خاطئة — وبالتالى فهى ضارة — عن البطولة الصحيحة والحب الحقيقى ، والرومانسية الحق لا المبتذلة .

وأحب أن أشعر أن الضحك الذى تثيره أدوارى لدى المشاهدين هو من نوع آخر غير ذلك الذى يستثار بالنكات الفاضحة المبتذلة وأحب أن أشعر أننى لم أثر قط أية عاطفة سيئة لدى جمهور المشاهدين ، وانى لم أسبب لأحد ضرراً ، بل إنى أعتقد أن ما أقوم به — بغض النظر عن مبلغ نفعه — هو عمل صالح مفيد ، وليس فى وسعى إلا أن

أعتقد ذلك ؛ فلولا هذا ما استطعت أن أعمل ، وما استطعت أن أسعد بعملى .

وإنه لمن الأصعب على ، دون ريب ، أن أشرح : لماذا كان عملى نافعاً ، عما قد يكون بالنسبة لشخص آخر ؟ . ومع ذلك فسأحاول توضيح المغزى الرئيسى الذى ينطوى عليه عملى .

عندما يدرك المرء الحياة التى تدور حواليه إدراكا إيجابيا ، يصبح مغزى الحياة فى نظره هو الكفاح من أجل تحقيق رغباته ، أى تغيير هذه الحياة ، ويصبح ذلك حلمه الذى تتعلق به نفسه .

وكلما عظم شأن الفنان ، انعكس هذا المغزى انعكاسا دقيقاً فى أعماله . وإذا استذكرنا الفنانين العظام حقاً ، وجدنا أن هذه الصفة هى أشد ما يسترعى انتباهنا فى أعمالهم ، وعندما نذكر أسماء بوشكين وتولستوى وجوركى تتمثل فى أذهاننا صور مختلفة لهؤلاء الكتاب الثلاثة ، وهو اختلاف يصعب تحديده : لأنه يقوم على إحساس عاطفى أكثر مما يقوم على إدراك ذهنى ، ولكن مهما يكن من اختلاف بينهم فهم يشتركون فى شىء واحد ، وهو تأكيد الحياة .

وإذا كنت مولعاً أشد الولع بهؤلاء الكتاب ، فإنما يرجع ذلك إلى أسلوبهم فى تأكيد الحياة ، وإلى إنسانيتهم العميقة ، وهذا على الرغم من أنى قد وجدت أن حظى من النجاح على خشبة المسرح يتضاءل

بقدر ما يتضمن الدور من مغزى إنسانى ، ويتزايد بقدر ما ينطوى على تهكم ونقد لاذع .

وعند ما كنت أكلف تمثيل دور ينطوى على حزن عميق أو غرام عظيم ، كان يعـــترينى على الفور الخوف من تأديته على نحو زائف مصطنع ، وينتابنى الشعور بأنى بالغت فى التعبير عن الحزن أو الغرام ، فأحس بالضيق وتتبدد قواى الخلاقة ، أو لا تظهر إلا متقطعة ، ولـكن ما إن آخذ فى السخرية من الميوعة العاطفية أو من التكلف أو من الحماقة أو من العـادات الخبيثة ، حتى تنبعث تلك القوى الخلاقة التى يستحيل بدونها تأدية أى دور .

وهذا الميل إلى الأدوار القائمة على التهكم والنقد اللاذع ، الذى شعرت به من قبل أن كنت أعمل على المسرح « الإنسانى » ، قد اشتد لدى اشتغالى بفن الأراجوز .

على أنه ليس هناك أى تناقض بين تعلقى بالشخصيات والمواقف التى تنطوى على مغزى إنسانى عميق ، وميلى إلى تمثيل الأدوار التى تصور الشخصيات الجديرة بالسخرية فى صور تبعث على الضحك والتهكم ، أو لم يكن كريلوف وسالتيكوف شيدرين وجوجول وبتروف من المـكافحين كفاحا فعالا فى سبيل « حياة أفضل » بقـدر ما كان بوشـكين وتولستوى وجوركى ؟ إن الفارق الوحيد هو الاختلاف فى

الوسيلة ، ووسيلتهم هى الضحك والسخرية والتهكم ، وإذا لم يكونوا ممن «يحرثون ويحصدون» . فقد كانوا على الأقل ممن يطهرون الأرض ويحرقون النفايات .

وإنه ليسعدنى أن أشعر بأن حياتى الفنية قد كانت مكرسة هى أيضا على نحو ما لتطهير الأرض وحرق النفايات .

إن أحب شخصية ناتاشا روستوفا الروسية التى تتجلى فيها صفات المرأة الحق بهدوئها وعطفها وحبها ، هذه الصفات التى تعزز الإيمان بسعادة زاخرة بالحياة ، خالية من كل نفاق أو ميوعة عاطفية .

كما أحب شخصية الفتاة جولدا الرقيقة التى خلقها لنا شولوم أليكهيم ، فى غرامها القوى الجسور المتواضع .

وإنى أريد من أولئك الذين يصغون إلى الأغانى العاطفية المبتذلة ألا يتصوروا أن تلك الأغانى تحدثهم بالفعل حديث الحب .

إنى لأرغب فى القضاء على اللغة الزائفة والمشاعر الزائفة التى تحول بين الناس ورؤية الغرام الحق .

وأود أن أرى الفتيات اللاتى نشبت فى قلوبهن عاطفة الحب يغرن من ناتاشا روستوفا وجولدا ولا يحسدن تلك المغنية ذات الثوب الفاضح التى تغنى : « أحب وألعن .. »

ولهذا السبب عرضت هذه المغنية فى صورة مضحكة وهى تقلب حبات عقدها فى حركة عصبية .

وإنى أحب شخصية أكسينيا التى صورها لنا شولوخوف فى قصة «نهر الدون يسيل فى هدوء» ، وماتتصف به من عشق فياض ، ولكننى لا أحب الممثلات اللاتى يؤدين دور «كارمن» فى صورة مبتذلة ، فيخدعن الناس ، ويحملنهم على حسبان عواطفهن المصطنعة شيئاً رائعاً جميعاً ؛ ولهذا السبب عرضت دور «هابانيرا» .

ولست أظن أن فى هذا الدور مايغضب أولئك الذين يتعلقون بالكاتب الفرنسى Mérimée صاحب رواية «كارمن» ، أو بالمؤلف الموسيقى بيزيه Bizet واضع ألحانها ، كما لا أظن أن فيه مايجرح شعور أولئك الممثلات اللواتى يحرصن على تأدية ذلك الدور تأدية رصينة لاتبذل فيها ولا افتعال .

وعندما يكون النص الأدبى الذى استخدمه فى أدوارى قائماً على السخرية والتهكم ، فإنى أهتدى بفكرة المؤلف كما فعلت مثلا فى أدوار «الكاتب الشرعى» ، و «الخطيب المفوه» وحكايات ميخالكوف ، أما حينما يبدو لى المؤلف تافهاً ، فإنى أحاول تسخيفه بالتهكم عليه والسخرية منه ، كما فعلت فى دور «إملأ هذه الكأس» أو «مجرد معارف» .

وهكذا يتضح أن لباب عملى الفنى هو التهكم ، أى مكافحة المشاعر الزائفة والعواطف الزائفة والتفاهات والعيوب والأكاذيب ، وليس هناك غير عدد قليل من أدوارى ينطوى على عنصر رومانسى ، مثل أغنية موسورجسكى . «التهويدة» و «الدب القطبى» وإلى حد ما أغنية

تشايكوفسكى : « كنا جالسين وحدنا »، ولكن حتى فى هذه الطائفة من الأغانى ، لايخلو الأمر من عنصر تهكمى .

على أننى حينما أقول إن لباب عملى الفنى هو التهكم ، إنما أشير فقط إلى عملى على خشبة مسرح الكونسرتو ، أما فيما يتعلق بعملى كمخرج فإنى أجتهد فى إخراج الموضوعات « الجدية » مثل الموضوعات الهزلية سواء بسواء . وأحب أن أذكر أن هذا النوع من الموضوعات ليس بأية حال «غريباً»عنى، حيث أن معظم الروايات التى أخرجها قد وضعت خصيصاً لمسرحنا ، وقد شاركت فى وضعها اشتراكا فعلياً .

ولا يبقى أمامى الآن إلا أن أستخلص النتائج من الفصل الذى كتبته عن « اتصالاتى بالجمهور » .

ولقد كتبت هذا الفصل لأن عملى بأشمله — مثل عمل كل ممثل فى الواقع — لايمكن تصوره بغير جمهور .

والذى يميز الممثل عن غيره من الناس — كالمهندس أو الطبيب أو الجندى مثلا — هو أنه « يعرض » عمله ، ومعنى ذلك أنه يعرضه على الآخرين ، فلا يمكن التفكير فى عملية الخلق الفنى أو فى عناصر الأداء ومقومات الإخراج ، بدون التفكير فى الجمهور الذى ستعرض عليه ثمرة هذه الجهود .

وأولئك الذين يزعمون أنهم يعملون « لأنفسهم » ، إما أنهم

لا يقولون الصدق ، أو أنهم عاجزون عن تحليل البواعث التى تدفعهم إلى العمل .

والفنان عندما « يعرض » عمله ، أو يمثل أمام جمهور ، لا يرتكب فعلا معيبا إلا حينما ينطوى هذا العرض على نوع من التظاهر أو التخايل Exhibitionisme ، وفى هذه الحال يكون امتهانا لمواهب الفنان .

ولكن عندما يكون للفنان هدف حقيقى ، وعندما يشعر بأن ما « يعرضه » شىء ضرورى ، فإنه يؤدى عندئذ عملا جوهريا — إنه يخلق عملا من أعمال الفن .

وعرض الحياة على خشبة المسرح ، وعرض البطولة الحق والحب الحق فى صورة نابضة واضحة الخطوط والمعالم ، وفضح الضلال والزيف والكذب والتبذل ، كل ذلك يماثل ما يفعله الكاتب عندما يصف الحياة ويجبر القارىء على تخيل كل ما فى وسع المشاهد أن يراه .

وإذا كان لابد للممثل من جمهور يعرض عليه عمله ، فإن هـذا الجمهور لا يلبث أن يصبح مصدر نشاط بالنسبة للمثل ، وليس ذلك فقط فى أثناء التمثيل ، بل فى أثناء الإعداد لدوره أيضا ؛ فليس فى وسع الممثل أن يفكر فيما يعمله دون التفكير فيمن يؤدى هذا العمل من أجله .

ولهذا شعرت أنه لا بد لى بعد الحديث عن طريقتى فى العمل ، أن أتحدث أيضا عمن أصنع هذا العمل من أجلهم .

ولست أعلم إلى أى حد نجحت فى وصف جمهورى ، ولكننى أرجو من القارىء ألا يعتبر حديثى مجرد تندر ببعض ما مر بى من أحداث .

إن « سجل ذكرياتى » لم ينته بعد ؛ فما زلت أضيف إليه كل يوم صفحات جديدة .

وهذا الكتاب ليس حديثا عن حرفة سابقة ، وإنما عن حرفتى الحالية ، فلم تزل « اتصالاتى بالجمهور » مستمرة .

وجمهورى يتألف من مواطنين سوفييتيين . ولما كانت غاية جهودى هى الاتصال بهذا الجمهور ، فقد وجب أن يختتم هذا الكتاب بحديث عن هذه الاتصالات .

* * *

ولدى مراجعة هذا الكتاب فهمت علة شكوى العديد من قرائى حين يأخذون على أنى تركت الكثير من المسائل الهامة بغير جواب ، وأن هذا الكتاب يبدو ناقص الأجزاء .

ولست غافلا عن كل ذلك ؛ فإنى قد تعمدت عدم إثارة هذه المسائل ؛ لأنها تتعلق على الأخص بعملى بوصفى مخرجا بمسرح الأراجوز المركزى .

ولم أقل إلا القليل عن الأراجوز بوصفه ممثلا ، وعن قوة الأراجوز التعبيرية ؛ لأننى فى كتابى المقبل عن المسرح سوف يتاح لى الحديث عن شتى أنواع الأراجوزات المستعملة فى مسرحنا ، وهى التى قد يزيد عددها على المائتين فى التمثيلية الواحدة .

ولم أقل شيئا ألبتة تقريبا عن الصفات التى ينبغى أن تتوافر فى الممثل لممارسة الأراجوز؛ لأنه سيتاح لى فيما بعد أن أعرض العديد من الأمثلة ، ليس فقط من تجاربى الخاصة ، بل أيضا من تجارب الكثير من الممثلين الذين يقومون بشتى أنواع الأدوار فى مسرحنا .

وسوف يتاح لى التحدث فى كتابى المقبل عن الطريق الوعر الذى ينبغى أن يسلكه المرء للتوصل إلى أدوار تصلح لفن الأراجوز .

وعندئذ فقط سيتاح لى الجواب عن السؤال الذى يعد أهم الأسئلة بالنسبة للمشتغل بفن الاراجوز ، وأعنى بذلك مكانة مسرح الأراجوز بين شتى الأنواع والأشكال الأخرى من فنون المسرح ، ومكانة هذا الفن بوصفه سلاحا قويا فعالا من أسلحة المسرح .



المؤلف

سيرجى أبرازوف شخصية شهيرة محبوبة فى الاتحاد السوفييتى ، فهو مدير أكبر مسرح للأراجوز فى موسكو ، ولا يكاد يوجد أحد من أبناء الشعب السوفييتى لم يشهد حفلاته التى يقبل عليها القوم إقبالا شديداً لما تتصف به من فكاهة حلوة طروب أو من تهكم لاذع .

وفى هذا المجلد الذى يروى المؤلف ذكريات طفولته وما كان لها من تأثير فى توجيه حياته ، ثم يتحدث عن أيام شبابه حينما تعلق بفن الرسم وزاول فن التمثيل ، فكان ذلك خير تمهيد لحرفته المقبلة ، وأخيراً
مستفيضاً عن فن الأراجوز الذى ظل يمارسه زهاء ربع

ويشرح لنا المؤلف بالتفصيل كيف نشأت فى ذهنه
من أدواره ، وكيف كان ينجح تارة وتارة يخفق فى
فلا يضن علينا بسر من أسرار فنه ، بل يكشف لنا عن كل
مطلقة وتواضع يبعث على الإعجاب الشديد .

دار الطباعة الحديثة